759.3
K68h

MAX KLINGER

im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst

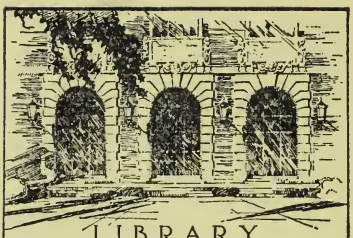
Leitfaden

zum Verständnis Klinger'scher Werke

von

HILDEGARD HEYNE

GEORG WIGAND ▫ ▫ ▫ LEIPZIG 1907



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

759.3
K68h

The person charging this material is responsible for its return to the library from which it was withdrawn on or before the **Latest Date** stamped below.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

MAY - 7 1974

MAY - 1 1974

MAY 2 1 1979

APR 2 3 1979

JAN 1 1 1984

L161—O-1096

MAX KLINGER

im Rahmen der modernen
Weltanschauung und Kunst

Leitfaden

zum Verständnis Klinger'scher Werke

von

HILDEGARD HEYNE

Zweites Tausend

GEORG WIGAND LEIPZIG 1907

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/maxklingerimrahm00heyn

759.3
K68h

Vorwort.

Dies Büchlein ist aus der praktischen Erfahrung erwachsen. Bei Gelegenheit ihrer kunstgeschichtlichen Lehr- und Vortragstätigkeit im allgemeinen und der diesjährigen Ausstellung Klingerscher Werke im Leipziger Kunstverein im besonderen bemerkte die Verfasserin, daß das Publikum unserer größten einheimischen Künstlerpersönlichkeit — trotz der vielen über sie veröffentlichten, auch für Laien berechneten Schriften — größtenteils fern und öfters hilflos gegenüberstand. Klingers Werke sind zu eigenartig und tiefgründig, um dem unvorbereiteten Betrachter schnell ihren Gehalt und Wert zu offenbaren, die zur Einführung nützlichen Bücher aber zu ausführlich oder auch zu kostspielig, um jedem zugänglich zu sein. Der Erfolg einzelner Führungen und Vorträge zeigte, wieviel wärmer in kurzer Zeit die Beziehung zu dem Künstler durch einfache Hinweise und Anleitung zur Betrachtung wurde. Solche Anleitung weiteren Kreisen auf billigste Weise zu gewähren, ist der Zweck dieses Büchleins. Es strebt darum größte Übersichtlichkeit der Anordnung an, vermeidet schwierigere technische Ausdrücke oder fügt kurz ihre Erklärung bei und verweist nur auf Abbildungen in auf Bibliotheken leicht zugänglichen Büchern, da Illustrationen den Preis zu sehr erhöht hätten. In Städten, deren Museen oder Kupferstichsammlungen, Originale von Klinger enthalten, ist das Studium dieser natürlich jeder Abbildung vorzuziehen, besonders auch in Bezug auf die Radierungen und Handzeichnungen. Inhaltlich faßt die kleine Abhandlung die Resultate der Klingerforschung- und Erklärung zusammen, setzt sich in verschiedenen Fällen mit Ansichten anderer Bearbeiter dieses Themas auseinander und fügt einzelne eigene Beobachtungen hinzu. Zugleich aber sucht sie die Bedeutung Klingers noch klarer zu stellen

Roscarob. (Museum Leipzig) 28 Mr 08 Siechert, 36
108205

durch die Darlegung seines Verhältnisses zur modernen Weltanschauung und zur Kunst der Gegenwart, was nur noch in dem ausführlichen und kostspieligen Werk Paul Kühns über Max Klinger und zwar nicht so nachdrücklich wie hier unternommen worden ist. Die Erklärung jedes Blattes der Zyklen hätte den Umfang unnötig gesteigert. Wer einer solchen absolut bedarf, ziehe noch den kleinen Führer von Avenarius „Klingers Griffelkunst“ hinzu, der diesem Bedürfnis genügt. Außer der im Text zitierten Literatur, welche wiederum den Hinweis auf Spezialschriften enthält, seien für eingehendere Studien empfohlen: Julius Vogel „Max Klingers Leipziger Skulpturen“ und Georg Treu „Max Klingers Plastik“ (Sonderabdr. aus dem Pan.). „Die Entwicklungsgeschichte schildert im Reliefstil, wobei die Persönlichkeit viel von ihrer vollen Rundplastik aufgeben muß“, sagt ein feinsinniger Geschichtsschreiber. Ähnlich ist es auch hier. Zu Gunsten der Darlegung eines allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang es mußten die Schilderungen der einzelnen Werke stark beschnitten werden. Das Reliefprofil ist aber auch die markanteste Linie der Gestalt, besonders des Kopfes. Wenn dies knapp umrissene Klingerprofil ein wenig mit dazu beitragen könnte, den reichen Genuß und die tiefe Anregung, welche die Verfasserin beim Zeichnen desselben empfand, an andere weiterzugeben, so wäre der Zweck des Schriftchens erreicht.

Leipzig, im Juli 1907.

Hildegard Heyne.

Zum 18. Februar 1907, dem 50. Geburtstag Max Klingers, hatte der Kunstverein seiner Vaterstadt Leipzig eine Ausstellung der Werke des Künstlers veranstaltet, welche die Aufmerksamkeit weiter Kreise auf sich gelenkt hat.

Wohl kein nur einigermaßen künstlerisch aufnahmefähiger Betrachter hat sich beim Durchwandern dieser Ausstellung dem Eindruck entziehen können, daß er einer fast erdrückenden Schaffenskraft, einer kaum faßlichen Vielseitigkeit der Produktivität gegenübersteht, obgleich selbstverständlich — trotz aller Mühe und Sorgfalt, mit welcher diese Ausstellung zusammengebracht worden war — die Hauptwerke des Malers Klinger und bedeutende plastische Schöpfungen nicht vorgeführt werden konnten.

Dem mit Klingers Schaffen Vertrauteren, welcher imstande war, die nicht ausgestellten Werke geistig hinzuzuziehen, offenbarte sich aber sehr bald aus der Vielheit des Vorhandenen die überraschende Einheitlichkeit und Logik einer doppelten Entwicklung, einer formalen, ästhetischen und einer philosophisch ethischen in dem Künstler Klinger, manifestiert in den Schöpfungen des Meisters.

Es ist die spezifische Eigentümlichkeit deutscher Kunst, daß sie häufig nicht allein mit dem Formalen, dem eigentlichen Element der bildenden Künste, arbeitet, sondern damit zugleich das Gedankliche — bald nach dem Poetischen, bald nach dem Philosophischen gewendet — verbindet, im Gegensatz zu der ausschließlicher auf dem Prinzip der Augenfreude basierenden romanischen Kunst.

Der Fall aber, daß man direkt eine philosophisch ethische Entwicklung in dem Schaffen eines bildenden Künstlers wahrnehmen kann, ist doch ein spezieller und erklärt sich nur daraus, daß Klinger „Graphiker“ ist, d. h. ein Vertreter des Kunstzweiges, welchen er selbst in seiner Schrift „Malerei und

Zeichnung“ (S. 29 ff, 36) als eine Art Grenzgebiet zwischen Malerei und Poesie darstellt, und dessen Vorstellungen er ausdrücklich als der „subjektiven Weltanschauung, dem Weltgefühl des Künstlers“ entsprungen bezeichnet hat (S. 33, 34). — Der aufmerksame Lauscher vernahm aber neben den regelmäßigen Pulsschlägen dieses Mikrokosmos die des gesamten Makrokosmos um ihn her. Er fühlte den lebendigen Zusammenhang dieser Einzelseele mit der großen Weltseele, denn auch der Größte ist Kind seiner Zeit. Und nicht nur verträgt die bedeutende Persönlichkeit und die natürliche, echte Größe — im Gegensatz zu der mit künstlichen Mitteln hergestellten — sehr wohl die Betrachtung inmitten der großen, hellbeleuchteten Welt ihrer Zeit, nein, diese steigert sogar die Bedeutung der wirklich großen Persönlichkeit: Alles Licht der Umgebung erscheint in dem künstlerischen Wesen eines Genies, gesammelt wie die Sonnenstrahlen in einer Linse, um sich dann, wie diese von ihrem Sammelpunkte aus, mit doppelter Intensität auf den Weg nach vorwärts zu ergießen und vielleicht schon einen Schimmer der Zukunft aufleuchten zu lassen.

Dies in Bezug auf Klingers künstlerische Persönlichkeit zu beweisen, ist der Zweck des folgenden Aufsatzes, denn die durch den modernen, von England ausgehenden Heroenkult zur Blüte gebrachte monographische Kunstliteratur hat die Geister zu sehr daran gewöhnt, die Einzelerscheinung losgelöst von der Umgebung zu betrachten und auf diese Weise entwöhnt, die Vielheit zum festgefügten Organismus zusammenzufassen und dadurch erst jedem Einzelglied wahres Leben zu verleihen.

* * *

Jugendperiode bis ca. 1879.

Als Klinger im Jahre 1857 das Licht der Welt erblickte, hatten Klassizismus und Romantik so ziemlich ausgestritten, und die Ära des „Theater-Realismus“ war für die Kunst angebrochen unter Piloty und Genossen. Daneben aber war der schlichte, wahre Realismus, der die Natur allein zum Vorbild nahm, seit dem Zopfzeitalter, d. h. seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts, neben Klassizismus und Romantik als leise

Unterströmung dahingeflossen, fernab vom lauten Kunstmarkt der Akademien; eine Unterströmung, deren Bedeutung allen vor Augen geführt zu haben, das Verdienst der Berliner Jahrhundertausstellung 1906 gewesen ist. Diese Unterströmung war zur Zeit von Klingers Jugend bereits hoch angeschwollen und hatte — um ein Klingersches Bild zu gebrauchen — den Felsen der Wahrheit Menzel hochaufgetürmt, an dem aller unechter Schwulst, alle tote Nachempfindung vergangener Kulturen zerschellte (Vergl. die Klingersche Menzeladresse 1884, abgebildet bei Kühn: Max Klinger 1907, Nr. 46).

Aus dieser Sphäre wächst der junge Klinger heraus, der 1873 zu einem ausgesprochenen Vertreter dieser realistischen Richtung Carl Gussow nach Karlsruhe in die Schule kam, um dann mit diesem 1875 an die Berliner Akademie überzusiedeln, wo bereits Anton von Werners nüchterner Zeichenstil regierte, während im Berliner Kunstleben aber doch schon Menzel herrschende Persönlichkeit war. Dies unterscheidet Klinger scharf von Feuerbach, Böcklin und Marées, die aus der Romantik und dem „Theater-Realismus" herauswuchsen, mit denen er zuweilen, z. B. von Lamprecht in „Zur jüngsten deutschen Vergangenheit" (S. 167) zusammengestellt wird als einer der zum letzten Viertel des 19. Jahrhunderts überleitenden Übergangsidealisten, an welche sich der Impressionismus und seine Idealisierung anschließt. Diese Art der Einordnung bedeutet einen willkürlichen Anachronismus, denn bereits Klingers erste Schaffensperiode fällt ungefähr zusammen mit dem Beginn und dem Kampf des Impressionismus um die Herrschaft in Deutschland. Dieser erschien 1879 zuerst in Deutschland und siegte 1893 durch die Münchner Sezession. Diese Jahre aber bedeuten Böcklins Reifezeit, Feuerbach starb fast gleichzeitig mit dem Erscheinen des Impressionismus in Deutschland (1880), Marées hat dessen Sieg nicht mehr erlebt († 1887). Außerdem lebten diese Künstler fernab vom allgemeinen Kunststrom in Italien ihrem bereits ausgereiften Ideale. Es ist wohl unmöglich anzunehmen, daß ein Genie wie Klinger von seiner eigenen Zeit so wenig berührt worden wäre, daß er mit diesen Künstlern, die, schon chronologisch betrachtet, diesen modernsten Strömungen fern stehen mußten, auf einen gemeinsamen Wesensbegriff reduziert werden könnte.

Jugendzeichnungen, u. a. solche religiösen Inhaltes.

Blickt man auf die ersten bedeutenden Arbeiten des jungen Klinger, so erkennt man sofort deren Zusammenhang mit der eben geschilderten Kunstrichtung. Haarscharf, fast unbarmherzig ist das Leben geschaut und wiedergegeben. Es sei nur erinnert an einige besonders schlagende Beispiele: die Zeichnung „des sterbenden Greises" im Leipziger Museum (abgebildet in der von Knackfuß herausgegebenen Monographie Klingers von Max Schmid Nr. 14), die auf einen Eindruck am Sterbebette seines Großvaters zurückgehen soll, die Federzeichnung „Mephisto in Dr. Fausts Pelz" (Kühn: Abb. 5), wo diese Schärfe der Auffassung bei einer Phantasieschöpfung besonders frappant wirkt, ebenso wie bei einer ganzen Anzahl Zeichnungen religiöser Szenen, wie z. B. den acht Federzeichnungen, betitelt: „Ratschläge zu einer Konkurrenz über das Thema Christus" (abgebildet in dem Hanfstaenglschen Klingerwerk) und zahlreichen Zeichnungen im Leipziger Museum (Knackfuß, Abb. 22, 23 und 24). Man vergleiche hierzu die Lithographie des 12jährigen Jesus im Tempel von Menzel vom Jahre 1852. (Abb. Knackfuß Menzel Nr. 42). Hier wie dort das Bemühen, durch naturwahre Schilderung der jüdischen Rasse und drastische Charakteristik dem religiösen Bilde wieder lebendige Kraft, überzeugende Wahrheit zu verleihen, im Gegensatz zu den Schöpfungen der ausgehenden Romantik, die in süßlicher Gefühlsmalerei in den alten Italienern oder Deutschen nachempfundenen Formen ausklang, oder dem religiösen Bilde der Zeit des „Theater-Realismus", bei welchem Echtheit der Orientschilderung in Kostüm und Farbe, nebst pathetischer Gestikulation als Mittel zur Darstellung religiöser Wahrheiten und Erzeugung religiöser Stimmung verwendet wurden. (Man denke an die Düsseldorfer Romantiker, Bendemann z. B., ferner an Plockhorst, Horace Vernet's, Delaroche's und Munkacsy's religiöse Bilder.) Nur ein deutscher Maler Eduard von Gebhardt hatte bereits eine Regeneration des religiösen Bildes angestrebt, war aber durch die Tracht der Reformationszeit und die Anpassung seiner Formensprache an altniederländische Vorbilder immer noch in gewisser Weise im Bühnenbild stecken geblieben. Klinger schlägt also den gleichen Weg ein wie Menzel bald 20 Jahre

früher. Trotzdem aber ist doch ein großer Unterschied zwischen beiden zu bemerken. Klinger gibt in der Komposition mit kühner Hand einen unmittelbaren Ausschnitt aus dem Leben. Menzel komponiert das Bild noch nach einem strengeren Schema; er zersplittert dagegen den geistigen Gesamteindruck dadurch, daß er jeder Einzelgestalt durch zuweilen schon karikierte Charakteristik zuviel Einzelwert gibt, jeder Kopf eine Anekdote für sich berichtet. Klinger ist großzügiger: die Einzelcharakteristik schließt sich zum geistigen Gesamteindruck zusammen. Bei Menzel kommt man nicht über das Milieu der modernen Synagoge hinaus, in welche Maria in ihrer Idealtracht sich nicht recht einordnen will. Bei Klinger sind wir im Orient, aber das Lokale wird nicht zur Hauptsache des religiösen Bildes erhoben, wie bei den vorhin genannten Malern, sondern man wird über das Örtliche und zeitlich Bedingte hinausgehoben durch die Betonung des geistigen Momentes, als dessen Träger die Personen fungieren, und es handelt sich nicht allein um die Verbildlichung eines biblisch historischen Ereignisses.

Hierin mag für Klinger Rembrandt, dessen graphische Blätter er im Berliner Kupferstichkabinett offenbar eifrig studiert hat, Vorbild gewesen sein, wie das auch Anklänge an Rembrandt in der Formensprache, der Typenbildung und der Beleuchtung in diesen Zeichnungen religiöser Szenen sowohl, als auch in anderen Skizzenblättern Klingers aus dieser Zeit beweisen (vergl. z. B. Knackfuß, Abb. 16).

Das Ölgemälde: Spaziergänger.

Auch das erste größere Ölgemälde Klingers: Spaziergänger oder „An der Mauer“ 1877 (Abb. bei Knackfuß Nr. 21, bei Kühn Nr. 3 und im Klingerwerk von Hanfstaengl) redet deutlich von der Schulung bei einem realistischen Lehrer. Aber auch hier wird in einer schon ganz individuell Klingerschen Weise der unmittelbare Ausschnitt aus dem Leben, die leise an Zeitungsbericht gemahnende Szene zum Kunstwerk gesteigert durch die wunderbare Wiedergabe der Spannung, die in den zweifelhaften, den Spaziergänger bedrohenden Gestalten und dem diesen gegenüberstehenden Spaziergänger selbst ausgedrückt liegt. Hier finden wir zum ersten Mal einen Zug, welcher in späteren Meisterwerken Klingers seine höchste Ausgestaltung gefunden

hat; die Salome, Kassandra, Beethoven sind meisterhafte Wiedergaben dieser latenten Kraft und Bewegung. Ruhe und fast krampfhafte Geschlossenheit der äußern Haltung wird auch bei ihnen gerade der eindringlichste Interpret eines seelisch gesteigerten Zustandes, innerer Erregung und Unruhe.

Diese Bevorzugung der Darstellung latenter Bewegung vor der des wirklichen Affektes erinnert an Michelangelo. Nur daß bei diesem bereits der seelische Zwiespalt in einem Ringen des Körpers zwischen Ruhe und Bewegung Ausdruck findet (z. B. im Moses und den Gestalten der Mediceergräber).

Diese Absicht, Spannungsgefühle durch die Art der Darstellung, besonders durch Kontrastanwendung im Genießenden auszulösen, ist ein spezifisches Charakteristikum aller Kunstproduktion (auch auf dem Gebiet der Musik und Poesie) des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, der Epoche, welche Lamprecht die „Periode der Reizsamkeit" nennt (vergl. Lamprecht a. a. O. S. 384). Dies weist darum bei Klinger bereits über die Tradition des einfachen Realismus, aus welcher er hervorgegangen, hinaus. Nur bei dem nervösesten Künstler der älteren Zeit des 19. Jahrhunderts, bei Anselm Feuerbach, findet sich noch die Darstellung der zu äußerer Ruhe niedergekämpften inneren Erregung, die auf die Nerven des Beschauers aufreizend wirkt. (Hierin liegt vielleicht eine Ursache dafür, daß Feuerbach eigentlich erst in neuester Zeit allgemeines Verständnis findet.)

Eine weitere Eigentümlichkeit, die das Erstlingswerk „Spaziergänger" auszeichnet, ist die überzeugende Illusion der lufterfüllten Raumweite, die hier gegeben ist, eine Vorahnung des späteren Meisters der Raummalerei, wie er uns im Parisurteil, in Christus im Olymp entgegentritt. Auch dies bedeutet einen Schritt über die Tradition hinaus nach vorwärts, dem Impressionismus zu, der das Höchste leisten sollte in dieser Wiedergabe der Dinge im Medium der fließenden, von fortwährend wechselndem Licht erfüllten Luft. Alte Traditionen und Keime des Neuen vereinigen sich also in diesem Bilde.

Jugendzeichnungen unter japanischem Einfluß. Radierte Skizzen Op. I.

Noch einen Schritt weiter in die neueste Zeit hinein führen die unter verständnisvoller Aufnahme japanischer An-

regungen entstandenen, impressionistisch großzügigen Zeichnungen, wie z. B. die im Leipziger Museum bewahrten: Amor auf Mädchen schießend (Kühn Abb. 4), die mit einem Löwen spielenden Mädchen (Abb. im Katalog der Klingerausstellung in Leipzig 1907), das schreibende Mädchen (Knackfuß Abb. 18), die in den „Radierten Skizzen" veröffentlichten Blätter die „Schaukel", Op. I, 5 (Knackfuß Abb. 27) und das Schlußblatt „Siesta" u. a. m., abgesehen von einer großen Anzahl Zeichnungen rein japanischer Sujets (Knackfuß Abb. 5). (Das Blatt die „Schaukel" erinnert in der Gestalt der Elfe so stark an Genellis Figurenzeichnung, daß man hiernach neben dem japanischen Einfluß entschieden eine Anregung Klingers durch diesen Klassizisten konstatieren muß.) Klinger ist, wenn nicht der erste, so doch einer der ersten Künstler, welcher die Bedeutung der Japaner für den Fortschritt unserer Kunst erkannte und sich ihre technischen Feinheiten zu Nutze machte. Die Japaner erschienen zuerst 1867 auf der Pariser Weltausstellung, um von da an eine wichtige Rolle im europäischen Kunstleben zu spielen, indem sie dem Impressionismus zur schnelleren Entwicklung verhalfen, ganz abgesehen von ihrem fördernden Einfluß auf das Kunstgewerbe. Weder die Vertreter des Realismus, deren Haupt damals Menzel war, noch die der damals eigentlich führenden Schule des „Theater-Realismus", mit Piloty an der Spitze, noch die Idealisten Feuerbach, Marées, Böcklin hätten den Reiz, der in dem subjektiv stilisierten Gesamteindruck einer Form liegt, empfunden und wiederzugeben vermocht, wie ihn Klinger mit genialem Blick in diesen Zeichnungen aus den letzten 70er Jahren erfaßt hat. Erst die jüngste Generation wuchs allmählich in diesen Geist hinein.

Jugendzeichnung unter der Einwirkung griechischer Vasenmalerei.

Daneben sehen wir auch, wie der junge Klinger, nicht im engen Schematismus einer Richtung befangen, reichlich Anregungen verwertet, die ihm aus den Kunstwerken vergangener Kulturepochen zufließen. Außer der schon erwähnten Berührung mit Rembrandt macht sich das Studium griechischer Vasenmalerei als fördernder Einfluß auf den Graphiker Klinger geltend. Man vergleiche daraufhin besonders das erste Thisbeblatt sowie die Randleisten in dem Radierzyklus die

„Rettungen Ovidischer Opfer“ mit griechischen Vasenpekorationen im allgemeinen und im besonderen das Intermezzo des Mädchens auf der Schaukel in diesem Zyklus mit dem von einem Satyrn geschaukelten Mädchen auf einem Skyphos aus Chiusi, einer attischen Arbeit aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., im Berliner Museum (abgebildet im Museum, herausgegeben von Spemann, Jahrgang VII, Nr. 92).

Diese alle Schranken einer bestimmten Schulrichtung durchbrechende Begabung zeigt sich aber vor allem in dem heißen Bemühen des jungen Klinger, nicht nur gemäß reiner realistischen Schulung, die Welt um ihn her wahrheitsgetreu zu erfassen, sondern zugleich einen künstlerischen Ausdruck zu finden für all die Erscheinungen seiner reichen Innenwelt.

Der Handschuh Op. VI. Die Rettungen Ovidischer Opfer Op. II.

So entstand die ganz unerhört selbständige, humoristisch phantastische Beichte einer ersten Verliebtheit in der „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“ 1878 und ebenso die noch satirisch schalkhafteren „Rettungen Ovidischer Opfer“ 1879. (Proben daraus abgebildet bei Kühn, Knackfuß und im Hanfstaenglschen Klingerwerk.) Hier ist er, nur er selbst, im Ganzen völlig neu, nur im Einzelnen mit der Tradition zusammenhängend. Solche Werke originellster Phantasie bahnten das Verständnis an für die Schöpfungen der auf den Impressionismus folgenden, modernsten neuromantischen Strömung, für Werke wie die unheimlich phantastischen und doch so packenden Traumdarstellungen Kubins (Abb. Kunstwart 1903, Heft 11) u. a. m. Eine ganz einzigartige Befähigung, selbstgeschaffene Symbole für Gedanken zu wirklichen Bildern zu gestalten, spricht sich hier aus.

In diesen zwei Zyklen treten nun auch zuerst neben die direkt der Natur nachgezeichneten Landschaftsbilder, wie sie unter seinen frühsten Arbeiten z. B. Knackfuß Abb. 4 oder in den „Radierten Skizzen“ (hier nur als Szenerie zu den Figuren) zu finden sind, die reinen Phantasielandschaften auf, ebenfalls nur als Szenerie. Sie spinnen eigentlich Fäden weiter, die der Klassizismus und die Romantik begonnen hatten. Die Landschaft wird komponiert als Spiegelbild und Ausklang des geistigen Momentes,

das in der Figurengruppe Verkörperung finden soll. Es ist das, was Kühn die „anthropozentrische“ Naturauffassung Klingers nennt (S. 306), wofür er als Beispiel auch die noch unten zu erwähnenden Gemälde Klingers „Homer“ und „Sirene“ anführt.

Klinger führt darin die Richtung der klassizistischen Landschaftsmalerei, die in J. A. Koch ihren Hauptvertreter hatte, fort. Er chargiert die Bilder aber nicht mehr wie Koch, der den großen mit den Figuren harmonisierenden Gesamtcharakter einer Landschaft durch Zusammentragen und detaillierte Wiedergabe aller dafür eigentümlichen Bestandteile der Natur in den einen Bildausschnitt zu erreichen sucht (z. B. Noahs Opfer von Koch im Leipziger Museum und Macbeth und die Hexen in Innsbruck), sondern er gibt das Bild einer mit der Figurenszene geistig fertig geschauten Landschaft. Seine Ovidischen Landschaften zeigen auch eine gesteigerte Natur, aber sie ist nicht nach dem klassizistischen Schema, nach antiken Vorbildern oder südlichen Szenerien heroisiert oder mittelalterlich romantisch gestimmt, sondern sein ganz individuelles, erträumtes Arkadien. Böcklin dagegen setzte Preller fort (Schwind entspricht bald der einen, bald der anderen Richtung.) Ihnen wuchsen die alten Mythengestalten aus der geschauten und durchdachten Landschaft von selbst heraus. Bei Preller und häufig auch bei Schwind war das Landschaftliche das Prius, welchem die Figuren sich dann anpaßten, wenn sie auch noch nicht, wie bei Böcklin, direkt Verkörperungen des dargestellten Naturelementes sind, welche in gewisser Weise „vegetativ“ wirken.

Unter diesen Phantasielandschaften Klingers finden sich neben solchen in detaillierter Ausführung nach Art der älteren realistischen Schule bereits andere, die den Werken der modernsten Stilisten, die aus dem vollentwickelten Impressionismus herauswuchsen — man denke an Leistikow — an die Seite zu stellen sind. So die Landschaft des Blattes der Traum, Nr. III des „Handschuhs“ (Knackfuß Abb. 28). Offenbar haben hier wieder japanische Anregungen gewirkt.

Die Intermezzi Op. IV.

Die Centauren- und Simpliziuslandschaften der „Intermezzi“ 1879/81 (Proben daraus abgebildet bei Knack-

fuß und Hanfstaengl) zeigen aber, daß Klinger auch — vielleicht durch die direkte Anregung Böcklinscher Bilder — die Preller-Böcklin-Richtung in der Malerei versteht und im gleichen Sinne zu schaffen vermag, wenn bei ihm auch in der Zukunft die erstgenannte Richtung die Oberhand behält, weil sie seiner ureigensten Veranlagung entsprungen ist. Hier sind die Gestalten direkt herausgewachsen aus der sie umgebenden Natur. Das struppige Simpliziuskind mit den das Welträtsel unbewußt spiegelnden Augen, der knorrige, haarige Einsiedler, die Centauren, schlafend, lauschend, kämpfend, freudig dahinjagend, sie sind Gebilde, deren Körper ward nach den Naturformen um sie her, deren Seelen aber eindringlich konzentriert die ergreifende Melodie der sie umgebenden Welt nachsummen.

Diese — wie Op. I — aus den reichen Skizzenbüchern für die Radierung ausgewählten Zeichnungen der „Intermezzi“ sind aber nicht nur dadurch wichtig, daß sie die dritte Seite der hervorragenden Begabung Klingers für Landschaftsdarstellung offenbaren, sondern auch durch außerordentliche technische Fortschritte, wie z. B. in der feinen Wiedergabe der Beleuchtung und Luftstimmung, die in den Landschaften des Zyklus zu finden ist, wie sie im radierten Werk bis dahin noch nicht vorkam, in der sichern Beherrschung der Aquatintatechnik und vor allem in der auf genauem anatomischen Studium beruhenden individuellen Durchbildung der nackten Körper, was ein Vergleich des Titelblattes mit dem der „Radierten Skizzen“ besonders deutlich dartut, da das Sujet beider Blätter inhaltlich das gleiche und formal einander sehr ähnlich ist (Krokodil und Elfe und Bär und Elfe, beides Symbolisierungen des die Phantasie (Elfe) verfolgenden Philistertums). Die Elfe auf dem Titelblatt der „Radierten Skizzen“ ist stark verzeichnet.

Die Gestalten in den „Rettungen“ sind wohl absichtlich, um den antiken Charakter zu wahren, mehr typisch gehalten.

Ferner tritt in den „Intermezzi“ zum ersten Male in den Zyklen das Meer als reines Landschaftsbild auf, während es im „Handschuh“ mehr in symbolischer Weise fungierte; das Meer, das später in der Mehrzahl der Zyklen und vielen Gemälden vorkommt, ja sogar eine wichtige Stimmungsnote übernimmt, ebenso wie die Mondnacht, die hier in der Centaurenszene Bl. V geschildert ist und in immer neuen Auffassungen

das gesamte Klingerwerk durchzieht (vergl. dazu Kühn a. a. O. S. 104 f.), der auch Klingers erster Radierversuch „die Schicksalssphinx im Mondlicht“ galt.

Die Darstellung des verfolgten Centauren (Intermezzi Bl. III) schlägt ein Thema an, welches in einer Novelle Paul Heyses von 1873 „Der letzte Centaur“ auftritt, die in Erinnerung an einen gemütlichen Künstlerstammtisch im allgemeinen und an Bonaventura Genelli im besonderen geschrieben ist. Sie schildert mit köstlichem Humor das Auftauchen des Centauren in der zivilisierten Welt, seine vertraulichen Versuche, sich mit ihr zu befreunden und seine endliche Verfolgung durch die Menschen. Sollte Klinger bei seiner bekanntlich sehr eifrig betriebenen Lektüre moderner Schriftsteller wohl durch diese Künstlernovelle Anregung empfangen haben? Fast möchte man es vermuten, wenn auch die Verfolgung hier ins tragisch Dramatische gesteigert ist, denn noch eine weitere Klingersche Zeichnung, der Centaur, der sich über die Mauer weg mit Wäscherinnen neckt (Abb. im Hanfstaenglschen Klingerwerk und bei Kühn Nr. 9), gemahnt lebhaft an den Geist der Heyseschen Novelle. Auch bei Böcklin findet sich vom Jahre 1888 ein Bild gleichen Themas, der Centaur in der Schmiede, höflich um Beschlagen seines Hufes ersuchend, während die Dorfbewohner ihn mit vor Staunen offenem Munde und weiten Augen begaffen. Dies Bild unterscheidet sich von dem allgemein Böcklinschen Schaffen dadurch, daß das Figürliche hier nicht Verkörperung pantheistischer Gefühle ist, sondern ein novellistisches Genremotiv darstellt, dessen Ideenursprung darum wohl auch ausnahmsweise bei Böcklin auf literarischem Boden gesucht werden dürfte, umsomehr als die auf Künstlerkreise der unmittelbarsten Vergangenheit bezügliche Novelle seines Freundes Heyse Böcklins für mythologischen Humor prädestinierte Seele entschieden ungemein angeregt haben muß. Auch stimmt das Böcklinsche Bild auffällig überein mit der in der Novelle geschilderten Wirtshausszene, im Motiv sowohl, wie in der Stimmung. Die Übereinstimmung ist weit größer als bei den Klingerschen Bildern, die man eher als freie Varianten der in der Novelle enthaltenen Gedanken auffassen könnte. Daß der durch den Klassizismus wieder in die Kunstdarstellung zurückgeführte

Centaur im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts in den Bildern der zwei bedeutendsten deutschen Künstler mit der modernen Welt in Beziehung gesetzt wird, ist also vielleicht durch eine gemeinsame literarische Anregung zu erklären.

Geistiger Zusammenhang zwischen den „Radierten Skizzen".

Auf den ersten Blick erscheinen Op. I „Radierte Skizzen" und die „Intermezzi" Op. IV als eine Auswahl von Blättern aus Klingers Skizzenmappen, in der „Reinschrift der Radierung" zusammengestellt. Indessen wurde, zuerst von Ollendorff (Preuß. Jahrbücher Bd. 100 S. 543 ff) für Op. I „Radierte Skizzen" ein geistiger Zusammenhang aufgestellt, den Kühn (a. a. O. S. 46 ff) akzeptiert und in einigen Punkten noch klarer, einheitlicher, sowie unter noch strengerer Berücksichtigung des wirklich Dargestellten, als das bei Ollendorff der Fall ist, darlegt (es tritt dies besonders bei der Erklärung von Bl. III Siesta und IV der Wanderer, sowie bei der Besprechung von Bl. VIII Zweite Siesta in Bezug auf seine formalen Eigentümlichkeiten hervor). Beide sehen in der Auswahl und Zusammenstellung der Skizzen eine Allegorie auf „Künstlers Erdenwallen", auf den Werdegang des Genies. Kühn sagt ausdrücklich, daß die Konzeption rein formal gewesen sei und spätere Reflexion nur, unter psychologischer und symbolischer Umdeutung der Blätter, den Künstler gerade zu der Zusammenstellung, wie sie vorliegt, veranlaßt habe, was Kühn als typische Eigentümlichkeit Klingers bezeichnet, eine Behauptung, die wohl etwas zu weit geht, da sich in Klingers Werken eigentlich viel häufiger eine völlige Gleichzeitigkeit von formaler und psychologischer Konzeption fühlbar macht. Nur auf einzelnes trifft diese Behauptung zu, u. a. auf einzelne Blätter von Op. I und IV und deren Zusammenstellung, das plastische Werk „Drama" und einige Freilichtgemälde.

Ich kann mich der Interpretation Ollendorffs und Kühns nicht ganz anschließen, da sie mir, besonders in der Erklärung von Bl. V „Schaukel" (Abb. Knackfuß Nr. 27) als eine Symbolik der Sinnlichkeit (Elfe), die den Genius (Adler) durch ihre Lockungen gefährdet, durch seinen Aufschwung aber ins Nichts versinken wird, zu wenig selbstverständlich vorkommt. Wir haben z. B. auch sonst im ganzen Klingerwerk nirgends den

Beweis, daß der Künstler die Sinnlichkeit in Elfengestalt verkörpert (im Gegenteil ist die Elfe bei ihm die Phantasie und die Sinnlichkeit, wo sie einmal in zweifelloser Symbolik bei ihm auftritt, erscheint als Panther („Eva und die Zukunft", Bl. II Abb. Knackfuß Nr. 44). Auch müßte in einem „Zyklus auf den Lebenslauf des Künstlers" doch das „Schaffen" des Genies einmal symbolisch vorgeführt werden. Freilich muß aber ein Grund vorhanden gewesen sein, warum Klinger gerade diese Blätter aus seinen reichen Skizzenmappen zur Radierung und Zusammenfügung zu einem Werk auswählte, denn einzelne Blätter, z. B. die Humınern (Bl. III Siesta) würden, wie Ollendorff mit Recht bemerkt, als Einzelblatt nicht von so hohem Wert gewesen sein, um vor andern für die Veröffentlichung vorgezogen zu werden.

Mir will scheinen, daß der Künstler hier einen kleinen allegorischen Zyklus über das Thema „Leben" zusammenstellte, wie er in den künftigen Zyklen ernst philosophisch das Thema „Liebe", welches der „Handschuh" und die „Rettungen" zuerst scherzhaft spielend anschlugen, und endlich das Thema „Tod" behandelt, was später dargelegt werden wird. Und zwar ist es eine Elegie auf das Leben, entsprechend der pessimistischen Grundstimmung, die wir im Jugendwerke Klingers noch weiter nachweisen werden. Ollendorff und Kühn machen beide auf den elegischen Grundton des Ganzen aufmerksam. Der Künstler führt, wie mir scheint, nach der bei ihm beliebten Allegorie des Titelblattes: Elfe Phantasie von dem schwerfälligen Philistertum Krokodil sehnsüchtig bestaunt, eine Reihe von Blättern vor, die z. T. bereits mit symbolischen Hintergedanken konzipiert wurden, teils durch nachträgliche Reflexion als passendes Glied zur Vervollständigung einer elegischen Gedankenkette über das Leben empfunden und darum für die Radierung ausgewählt wurden. Der Lebensanfang, die Kindheit sollte nicht fehlen; darum erscheint in der „Malerischen Zueignung" (Bl. II) — entsprechend dem auf das Titelblatt folgenden Bl. I der „Rettungen", wo die um Inspiration flehenden Hände des Künstlers, auf dem Arbeitstisch gefaltet, gezeigt werden — der tief nachdenkliche, zeichnende Knabe (Kühn Abb. 10, Knackfuß Abb. 25), der wohl Klingers eigenes Kinderbildnis ist. (Vergl. dazu auch die

Zeichnung desselben Knaben im Leipziger Museum, Abb. Knackfuß Nr. 6). Der Mensch aber wird größer, und die Welt, die bösartige, die nur auf eigene Sättigung bedachte, „bekommt ihn in die Scheren“ (Es ist ein sehr guter Gedanke Kühns daß die Metapher dem Künstler die Idee zu dem Symbol gab) wie die gesättigten Hummern den halb vertilgten Fisch (Bl. III „Siesta“). Bei diesem Blatte ist die Tierdarstellung so stark auf den beabsichtigten Ideengehalt zugespitzt, daß man unwillkürlich annimmt, schon bei der Konzeption des Bildes sei der Künstler ebenso stark symbolisch, wie formal angeregt gewesen. Die Bitternis der häßlichen Lebenserfahrungen kann auch die reine Natur nicht lösen, denn sogar, oder gerade im Frühling, wo alles neu ersteht, fühlt der Mensch und besonders der junge Mensch, eine tiefe Schwermut in sich, das leise Wehen künftigen Vergehens. „Frühlingsanfang“ (Bl. IV Abb. Kühn Nr. 11; Knackfuß Nr. 26), eine Wiedergabe der undefinierbaren Frühlingswehmut junger Seelen, ließ sich darum gut hier anreihen. In formaler Beziehung ist bei diesem Blatte noch der Anfänger zu spüren in der puppenhaften Mädchengestalt, deren Aufliegen auf dem Rasenabhang uns noch nicht ganz sinnlich deutlich gemacht wird, sie scheint am Boden zu schweben, oder als flache Silhouette darauf aufgeklebt, trotzdem die Grashälmchen vorn über dem Kleid in die Höhe stehen. Auf und nieder wogen die Empfindungen, wogen die Ereignisse im Leben. Das Dasein ist ein ewig Auf und Nieder. Das wohl zuerst unter rein formalem Gesichtspunkt konzipierte, nach japanischen und genellischen Vorbildern gestaltete Bl. V „Schaukel“ (Abb. oben angegeben) gab dafür ein glückliches Symbol. Je älter wir aber werden, desto härtere Angriffe macht das Leben auf uns. Das Bl. VI „Verfolgung“, offenbar ohne allegorische Hintergedanken entstanden, ausgezeichnet in der landschaftlichen Darstellung, welche die „anekdotische Staffage“ — wie Kühn sehr richtig bemerkt — fast beeinträchtigt, tritt für diesen Gedanken ein. Und endlich folgt der nackte Tod des Pilgrims auf der einsamen, steinigen, steilen Lebensstraße. Aller Kampf, alles Dulden hat zu nichts anderem geführt, als daß der Mensch eine Mahlzeit des Geiers wird, der auf seinen letzten Atemzug wartet (Bl. VII „Sterbender Wanderer“). Das Grausige der Stimmung und Darstellung findet im frühen

Klingerwerk vielfache Parallelen! Darnach der Epilog „Siesta 2“: das junge Mädchen unter dem Blütenbaum in der Hängematte sitzend träumt mit weitgeöffneten traurigen Augen über diese Lebensrätsel und vielleicht noch andere, tief innerliche, unheimliche Regungen, die in der Pumalöwin vor ihr verkörpert sind, wie in dem Panther auf Bl. II von „Eva und die Zukunft“.

Warum gab aber Klinger diesem Zyklus nicht einen Namen, der den Beschauer auf diese Gedankenfährte wies? Wohl weil er selbst das geschlossene Ganze mehr instinktiv gefühlt hat und nicht für nötig hielt, daß jeder Betrachter diesen Zusammenhang, wie er ihn geschaut hat, erfaßte, um zum Genuß des Werkes zu kommen. Die elegische Stimmung nur sollte er nachfühlen, und diese vermittelten die Darstellungen ohne weiteres. Alle die philosophischen Gedankengebäude, die Klinger in seinen späteren Zyklen aufgebaut, hat er niemals im Titelblatt ausgesprochen. Der Titel hält sich an das sachlich Dargestellte und das waren hier „Skizzenbuchblätter“. In den späteren Zyklen ist der ethisch philosophische Grundgedanke deutlicher in formale Erscheinung umgesetzt, weil es sich da um eine neue Konzeption unter logisch klarer Planbefolgung handelt, hier dagegen um eine aus einzelnen Stücken nachträglich zusammengestellte, vage, elegische Phantasie über das Leben.

Geistiger Zusammenhang der Intermezzi.

Dem gleichen Gedankenkreise schließen sich die „Intermezzi“ an. Sie werden gewöhnlich als ein Zyklus von Landschaftsbildern mit Staffage mit dem Titelblatt „Bär und Elfe“ und dem Schlußblatt „Amor, Tod und Jenseits“ aufgefaßt; als Kernpunkte werden besonders, nach der Darstellung des Meeres, drei Schilderungen des Hochgebirges (Centaurenblätter) und drei des deutschen Waldes (Simpliziusblätter) angesehen. Diese Erklärung für den Zusammenhang des Ganzen ist aber nicht befriedigend. Warum dann im Titelblatt die Phantasie, welcher der Philister Bär vergeblich nachzuklimmen sucht, warum das unheimliche Schlußblatt, das man unmöglich unter die Landschaftsbilder rechnen kann, wenn auch Ollendorff fordert, daß man sein Augenmerk mehr auf die friedliche Landschaft lenke, die als „stiller Ausklang“ der aus „gesetzloser Urzeit“ herüberklingenden, von den vorangehenden Blättern

angeschlagenen Töne gedacht sei. Auf den Frieden in der Landschaft kam es dem Künstler hier entschieden nicht in erster Linie an. Er will nur durch die langgedehnte, monotone Pappelallee den Eindruck sausender, schnurgerader Vorwärtsbewegung der drei seltsamen Reiter im Vordergrund für das Auge des Beschauers verstärken.

Titelblatt und Schlußblatt sind die ausgestreckten Zeigefinger, die den tiefer Dringenden auf die ethische, allgemeine „Idee" hinter den „Erscheinungen" hinweisen, die Klinger wohl aus den gleichen Gründen wie bei Op. I nicht deutlicher zum Ausdruck bringen wollte und konnte. Konzipiert wurden die Blätter wahrscheinlich alle ohne den allegorischen Gedanken, zu dessen Interpretation Klinger sie durch das Titel- und Schlußblatt zusammenband.

Am Lebensmeer steht der Mensch (Bl. II). Hebt er sich von der Allgemeinheit ab, so wird er dafür von ihr verfolgt und zu Tode gehetzt (Bl. III „Verfolgter Centaur". Auch dieser allegorische Gedanke könnte aus Heyses oben erwähnter Novelle geschöpft sein, wo wir unter dem letzten, von der modernen Welt verfolgten Centauren den Künstler Genelli erkennen, welcher durch seine antike Urkraft seiner Mitwelt stets unverständlich blieb, ja fast zugrunde gerichtet wurde.) Was ist der Mensch überhaupt? Ehemals führte er ein animalisches Dasein (Die 3 Centaurenbilder); da war er glücklich. Aber der Geist erwachte, der Drang nach Wissen. Mit heißen Augen dringt darum der kleine Simplizius in die Geheimnisse des Geistes ein, die ihm der alte Einsiedler offenbaren kann (Bl. VII). Wozu führt aber dieses Wissen? Zu nichts anderem als dem „Rätsel Tod" (Bl. VIII „S. am Grabe des Einsiedlers"), der „Erkenntnis des Unrechts", der Ungerechtigkeit, der Gesetzlosigkeit auf Erden (Bl. IX „S. unter den Soldaten", welche die Bauern berauben und mißhandeln). Da zieht sich das arme Menschenkind zurück in seine Welt und sucht im stillen, einsamen Schaffen Beglückung (Bl. X „S. in der Einöde", auf eine Felstafel schreibend), bis der Todesstrahl es ereilt wie den „Reiter" im Walde (Bl. XI) und es wie dieser eine Speise der Raben und Wölfe wird. Das ist das Leben des Menschen: Amor, der Anfang, der Erzeuger; Tod, das Ende, der un-

mittelbare Nachfolger; unheimlich vag das, was folgt, das Jenseits; das ganze Schlußblatt ein Résumée des ganzen Zyklus der „Intermezzi“ oder „Das Menschenleben“, gesteigert im Ernst und der philosophischen Tiefe der Auffassung gegenüber Op. I, der „Elegie über das Leben“. Eine pessimistische Weltanschauung offenbart sich uns auch aus diesem Zyklus. Zu dieser aber gesellt sich der erquickende Ausdruck deutschen Gemüts, — angeregt vielleicht durch das Studium der alten deutschen Meister, speziell Dürers — pantheistischen Weltgefühls, ja sogar schalkhaft graziöser Symbolik und frischen Humors. Während die „Intermezzi“ in ihrer Gesamtheit gewissermaßen die erste Periode von Klingers Schaffen zusammenfassen, deutet das letzte Blatt auf die kommende Periode voraus, die — nach der mehr allgemein gehaltenen Behandlung des Themas „Leben“ in der Jugendepoche — in künstlerischer Bildersprache das Ringen des Klingerschen Geistes mit dem Problem „Liebe“, der Erzeugerin des Lebens, zum Ausdruck gebracht hat.

Vorwegnahme des Compositionsschemas der späteren großen Werke der Raumkunst.

Endlich sei noch einmal auf die „Rettungen Ovidischer Opfer“ zurückgegriffen, deren erstes Blatt der Narziß- und Echo-Sage (Abb. Kühn Nr. 15 und im Hanfstaenglschen Klingerwerk) formal besonders wichtig ist, weil es bereits das Kompositionsschema, welches die späteren monumentalen Raummalereien Klingers (wie das Parisurteil, der Christus im Olymp) aufweisen, vorwegnimmt, worauf P. Kühn (a. a. O. S. 73) meines Wissens zuerst aufmerksam gemacht hat. Aufbau mit Predella und Tryptychalteilung hier wie dort, Erhöhung der Tiefenwirkung hier durch die im Vordergrund als mächtige runde Masse hingesetzten Satyrn mit der Schale zwischen sich, dort durch plastische Sockelfiguren, die sozusagen für den Blick als Abstoßer hinein in die Ferne wirken.

Die Stellung des jungen Klinger zur Ornamentik. Amor und Psyche Op. V. Fragmente zur klassischen Anthologie.

Hochinteressant ist auch die Stellung des jungen Klinger zur Ornamentik und zum Kunstgewerbe. Die Randleisten der „Rettungen“ und zu Amor und Psyche 1880 in München geschaffen, sowie die Fragmente zu einer Illustration

von Geibels klassischer Anthologie 1878/79 (Berliner Nationalgalerie, Abb. im Klingerwerk, Proben bei Kühn und Knackfuß abgebildet) bilden den Übergang von Philipp Otto Runge, dem ersten originellen Ornamentiker vom Anfang des 19. Jahrhunderts zu den Modernen: die aus Blumen-, Tier- und Menschenwelt gesammelten Motive der Umrahmung sind bereits stärker zur Bewegungslinie umstilisiert als bei Runge, aber noch nicht völlig auf diese reduziert wie in der Moderne. (Vergl. dazu Runges ornamentale Umrahmungen der Hamburger Bilder: die Tageszeiten, Abb. in dem von Bruckmann herausgegebenen Werk Die deutsche Jahrhundertausstellung Berlin 1906, Bd. I S. 45 und z. B. die Umrahmung von Psyche am Meer, abgebildet Knackfuß Nr. 36). Der Leuchter (nur als Beispiel herausgegriffen) auf Blatt 2 der „Rettungen", dessen Fuß von verschlungenen Hechten gebildet wird unter feinsinnigster Ausbeutung der natürlichen Schwimmkurve zum Aufbau des Ganzen (Abb. Kühn Nr. 14, Knackfuß Nr. 30), nimmt die modernsten Erzeugnisse des Kunstgewerbes vorweg, wie auch die originellen, langgestreckten Bildleisten der Brahmsphantasie das erste Vorbild für die Illustratoren vom „Geiste der Jugend" geworden sind, worauf F. Schumacher hingewiesen hat[1]).

Das Wiederkehren derselben Bildmotive in Klingers Werk.

Zugleich sind diese Fische ein Beispiel unter vielen, wie bei Klinger Bildmotive seiner Jugendzeit immer wieder aufgenommen, neu verwertet oder weiter durchgebildet werden. Die-

1) In „Das Dekorative in Klingers Werken", Aufsatz 10 des ersten Heftes „Im Kampfe um die Kunst" der Sammlung „Über Kunst der Neuzeit." Straßb. Heitz 1899. Dieser kleine Aufsatz, welcher mir erst nach Fertigstellung der hier vorliegenden Schrift zu Gesicht kam, bestätigt das hier angedeutete und manche meiner späteren Ausführungen. Vor allem ist von Schumacher äußerst feinsinnig und klar dargelegt, wie die Umrahmung der Radierungen immer weniger als Selbstzweck und immer mehr als Ideenergänzung zum Hauptbilde auftritt, wie der Künstler durch die Randleiste und ihre verfeinerte Stilisierung zu einer monumentaleren Kompositionsweise des eingerahmten Bildes geführt wird und wie der „dekorative Zug", d. h. der Sinn für die Harmonie des Ganzen, um derentwillen das Einzelne öfters seine Vollwirkung opfern muß, durch Klingers Gesamtwerk von den Radierungen, über die dekorativ polychrome Plastik, bis zur „Raumkunst", wie sie im Christus im Olymp vor uns steht, durchgeht.

selben Fische tragen in dem Zyklus „Ein Leben“ die Unglücklichen in den Sumpf der Leidenschaften hinab (Abb. Knackfuß Nr. 55) und wieder in graziöser Schwimmkurvenbewegung verschlingen sie sich zum Postament der silbernen Nixe, die auf der Festtafel im Leipziger Rathaus das Netz mit Früchten und Blumen auf den hinzuzudenkenden Wogen schaukelt. (Daß sie es nicht — wie meist angenommen wird — emporhält, geht aus der Armhaltung und der wiegenden Bewegung in der Haltung des Oberkörpers hervor, sowie aus dem Umstand, daß ein von unten heraufgehobenes Netz ohne die tragende Kraft des Wassers naturgemäß zusammenfallen müßte. (Die Gruppe ist also malerisch gedacht.) (Abb. Kühn Nr. 94).

Nur weil es ein besonders schlagendes Beispiel für die auch in dieser häufigen Wiederkehr der gleichen Motive ausgesprochene Stetigkeit der künstlerischen Entwicklung ist, möchte ich noch an die Verwendung der Palmwedel als Einrahmung oder Dekoration erinnern. Sie kommen als Randleisten besonders in „Amor und Psyche“ 1880, als Türdekoration in der Villa Albers 1883, als Gliederung des Bildes „Christus im Olymp“ 1897 und als Umrahmung der Bildfelder am Beethoventhron 1886/1902 vor. Dasselbe kann man auf dem Gebiet der Bildgedanken, der Formensprache, der Typenbildung (z. B. der Beethovenkopf taucht zuerst als Kindertypus bei dem Simplizius der „Intermezzi“, dann als Adam in „Eva und die Zukunft“, dann als Johannes auf der „Pietà“ und „Kreuzigung“, endlich als Apoll in dem Gemälde „Christus im Olymp“ auf, um zuletzt im wirklichen Beethoven seine höchste Gestaltung und im Athleten des „Dramas“ seine Umsetzung in überwiegend physische Werte zu empfangen. Ein zweiter im Radierwerk besonders häufig wiederkehrender Männertypus ist der bärtige, hochgewachsene des Künstlers selbst.)

Die Darstellung des Grausigen.

In Bezug auf die besonders in Klingers Frühwerk auftretenden grausigen Sujets mag noch erwähnt werden, daß ein Aufenthalt Klingers in Brüssel 1879 die in dem Künstler liegende Neigung zur Behandlung des Grausigen durch die Bekanntschaft mit Antoine Wiertz verstärkt haben mag. Die Veranlagung dafür war aber bereits in hohem Maße vorhanden.

Das beweisen verschiedene Zeichnungen von 1877/79, die das Thema „Alpdrücken“ behandeln (vergl. Knackfuß Abb. 76 und im Hanfstaenglschen Klingerwerk die furchtbare Vision eines Enthaupteten, der einen Schlafenden mit Kamm und Stemmeisen bearbeitet, während das abgeschlagene Haupt neben diesem auf dem Kissen faunhaft grinst.)

Die Kompositionsweise von Klingers Zyklen.

Die Kompositionsweise von Klingers Zyklen unterscheidet sich stark von der Dürers, Holbeins, Genellis, Rethels und anderer deutscher Vorgänger Klingers auf diesem Kunstgebiet. Diese komponieren episch oder dramatisch, Klinger dagegen musikalisch. Ein Thema wird angeschlagen, variiert, durch ein Intermezzo unterbrochen, wieder aufgenommen und alles in einem oder mehreren Schlußblättern wie im Finale zusammengefaßt. Ja selbst die sinnlich sichtbare Tonskala der Schwarzweiß-Blätter ist öfters derartig variiert, daß sie einem musikalisch rhythmischen Tongewoge entspricht. Ein ganz äußerlicher Beweis dafür, daß Klinger selbst diese seine Kompositionsweise als musikalisch empfunden hat, ist die Bezeichnung seiner Radierwerke nach Art musikalischer Kompositionen als „Opus“ so und soviel und der einzelnen Blätter als „Intermezzo“ oder „Intermezzi“ als Gesamttitel. (Vergl. dazu auch Kühn a. a. O. S. 194.)

Diese Eigentümlichkeit kann auf Klingers persönliche, bekanntlich hervorragende musikalische Veranlagung zurückgeführt werden, andererseits aber ist darin auch ein merkwürdiger Zusammenhang mit dem Zeitgeist des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts zu konstatieren.

In diesem Zeitabschnitt ist die Musik die führende Kunst. Sie ist diejenige der Künste, die selbst am unmittelbarsten aus Nerveneindrücken erwächst und auch am direktesten wieder solche hervorbringt. Darum mußte sie die Kunst der „Epoche der Reizsamkeit“ (s. o.) werden. Die Musik unserer modernsten Zeit unterscheidet sich von der früheren dadurch, daß jetzt statt kunstvollen Tonaufbaus durch reiche Chromatik, Kontrastwirkungen, ungelöste Dissonanzen psychische Stimmungen ausgedrückt und wieder in den Hörern ausgelöst werden sollen.

Das Gegenstück hierzu bildet die Malerei des Impressionismus, welcher subjektive Nerveneindrücke in malerischen Tonwerten festzuhalten sucht, häufig ebenfalls mit Anwendung der Kontrast- und Dissonanzwirkungen.

In einer Zeit, da die Musik so stark ihren Einfluß auf die übrigen Kunstzweige geltend macht, ist die Klingersche Eigentümlichkeit, Zyklen musikalisch zu komponieren, besonders erklärlich und zeigt zugleich die enge Fühlung, in welcher er — vielleicht fast unbewußt — zu den neusten Zeitströmungen steht.

Musikalische Art zu illustrieren.

Musikalisch ist auch die Art seiner Illustration in Amor und Psyche. Wie Menzel hält er sich nicht streng an den Text, sondern spinnt einzelne, vom Text empfangene Anregungen weiter aus, aber es geschieht nicht in der Art geistreicher, verstandesmäßiger Randglossierung wie bei Menzels Illustration der Werke Friedrichs des Großen z. B., sondern die Illustration ist eine traumhafte Melodie, die über das Thema des Textes weiter phantasiert.

Illustrationen zu den Blüten deutscher Treibhauslyrik.

Erst später, bei der Illustration des kleinen Büchleins: „Blüten aus dem Treibhaus deutscher Lyrik“ 1883 illustriert Klinger einmal ganz mit Menzelschem scharfen Esprit.

Die andeutende Darstellungsweise.

Klinger deutet in seinen Zyklen und Illustrationen häufig den Gedanken nur an und hilft auch nicht durch ausführliche Unterschriften der Phantasie des Beschauers zum Verständnis nach. Ein schlagendes Beispiel dafür ist Blatt 8 der „Rettungen“ (Abb. Kühn Nr. 16 und im Hanfstaenglschen Klingerwerk), wo ein paar sich dämlich anschauende Binsenstengel im heimlichen Waldsee und einige Ornamente in der Umrahmung allein genügen, um uns mit griechisch sarkastischer Heiterkeit zu erzählen, daß Narziß und Echo hinter den verschwiegenen Bäumen und Büschen ihr erstes Liebesglück genießen. Dieser feine Landschaftshumor ist ein so neues Gebiet, daß nicht jeder Beschauer dem Künstler dorthin zu folgen vermag.

Diese Eigentümlichkeit, der Phantasie des Beschauers nur einen Fingerzeig zu geben, sie aber den Weg im übrigen selbst suchen zu lassen, ist ebenfalls ein spezifisches Kennzeichen aller modernster Kunstproduktion, z. B. begnügt sich allbekanntlich die ganz moderne Lyrik oft nur mit Stimmungsandeutungen in einer mystisch nebelhaften Ausdrucksweise u. s. w. Alle diese Erscheinungen beruhen auf der entwickelteren psychologischen Erkenntnis der Neuzeit und der führenden Stellung der Musik im Gesamtkunstgebiet, die ja die neuen psychologischen Erkenntnisse sich am meisten nutzbar machen kann. Ihr ähnlich will man auch in der bildenden Kunst die eigene Nerventätigkeit des Genießenden in Aktion versetzen und es der subjektiven Veranlagung eines jeden überlassen, wie weit er die Anregung verstandesmäßig weiter ausgestalten oder mehr nur stimmungsmäßig schauend genießen will, weil man erkannt hat, daß diese Nerventätigkeit den Eindruck vertieft.

Als bildender Künstler geht Klinger hier eigentlich noch nicht diese Wege, denn formal ist das Gegebene mit zeichnerischer Deutlichkeit vorgeführt. Aber als Dichter. Wir merken indessen auch an einem andern Umstand, daß wir hier noch am Anfang dieser modernsten Kunstströmung stehen, denn Klinger appelliert hier noch zumeist an den nachdenkenden Verstand nach Art der älteren Kunst und nicht an das Empfindungsvermögen der Nerven, das Stimmungen erzeugt. Er selbst hat noch nicht aus Stimmungen, sondern aus logisch klarer Erkenntnis heraus geschaffen und nur um des größeren Anreizes willen nicht nach Art der alten Schule alles erschöpfend gesagt, was er dachte, sondern einiges schalkhaft verschwiegen und damit unseren nachphantasierenden Verstand stimuliert. Selbst die „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“ führt uns nicht so völlig in das Traumland hinein, daß wir an die Existenz der Wirklichkeit garnicht mehr denken, sondern wirkt mehr wie die Erzählung eines Wachenden von den Traumbildern der Nacht. Wir werden sehen, wie Klinger allmählich auch formal als bildender Künstler in die modernste Richtung hineingelangt und damit zugleich in den Zyklen immer stärker Stimmungsinterpret, statt Logiker wird.

In dieser eben charakterisierten Eigentümlichkeit seiner Schaffensweise, die vom Zeitgeist bedingt wird, liegt ein Grund für die geringe Popularität Klingers. Nur hoch kultivierte Geister können ihm folgen und darum auch solche nur ihn genießen, wie alle moderne Kunstproduktion noch der Volkstümlichkeit aus diesem Grunde entbehrt. Die zweite Ursache dafür liegt darin, daß Klinger ein „Bahnbrecher" ist, zu welchem man nicht auf dem geläufigen Wege gelangt und endlich in dem Umstand, daß wir es bei ihm mit einem „Kulturgenie" zu tun haben, das nicht schnell zum Betrachter spricht, sondern sich erst nach langer Vertiefung in all seiner Fülle erschließt. Wie man aber der modernen Poesie zuweilen Ausarten in Unklarheit vorwerfen kann, so müßte man Klinger beschuldigen, in seiner „verschweigenden Redeweise in Bildern" zu weit gegangen zu sein, wenn man, wie Ollendorff (a. a. O.) es will und Kühn (siehe oben) ihm zugibt, in den Radierten Skizzen Op. I von Klinger tatsächlich nach des Künstlers eigener Absicht einen allegorischen Zyklus auf „Künstlers Erdenwallen" sehen sollte. In diesem Falle hätte doch zum mindesten der Untertitel des Ganzen oder einzelner Blätter der Phantasie des Beschauers diesen Weg weisen müssen.

Zusammenfassung des Klingerschen Schaffens bis ca. 1879, Jugendperiode.

Aus der Betrachtung des Klingerschen Schaffens bis ca. 1879 (Amor und Psyche von 1880 mit hinzugenommen) vom formalen Gesichtspunkt aus, geht hervor, daß der Künstler eine hervorragend selbständige Persönlichkeit von allem Anfang an gewesen ist, der vielseitigste Einflüsse zu einem originellen Neuen zu verweben verstand; Tradition und tapfer voranschreitende Gegenwart reichen sich in seinem Schaffen die Hände. Die seltene Verbindung von gesteigertem Wirklichkeitssinn und dichterischem Sehertum ist schon in dieser Periode zu beobachten, ebenso wie die Diffenziertheit seines Gefühls, welches alle Skalen vom schalkhaften oder satirischen Humor bis zur grausigsten Tragik durchläuft, endlich die auffällige Konzentration seines Interesses auf 4 Themata: Christentum, Antike; das Geheimnis des Lebens, ruhend in Liebe und Tod, und die starke Einwirkung der Musik auf sein künstlerisches Schaffen.

Es ist wichtig, sich gerade das letztere klar zu machen, weil dieses gleichzeitige keimartige Vorhandensein all seiner späteren künstlerischen Eigentümlichkeiten und geistigen Interessen seitens der Kunstschriftsteller nicht immer erkannt und auf diese Weise eine Entwicklung von Klingers Schaffen konstruiert worden ist, die sich mit der tatsächlichen Chronologie seiner Werke nicht deckt.

* * *

II. Periode von 1879 bis ca. 1889. Wanderjahre mit den Aufenthalten in Berlin, München, Paris und der ersten römischen Zeit.

In der Illustration zu Amor und Psyche hatte Klinger bereits neben der Verherrlichung der Liebe und Schilderung ihrer bezwingenden Macht einen Unterton erklingen lassen von der verderbenden Gewalt des erotischen Triebes in dem Intermezzo von Trojas Untergang. Auch der bösartig verbissene, grausam dreinschauende Amorknabe, der auf seinem Flügelrad auf Beute zielend durch die Welt saust und unmittelbar vom Tode gefolgt wird, an welchen sich nichts weiter als die vage unheimliche Vorstellung vom Jenseits anreiht, als Schlußblatt der „Intermezzi“ hatte bereits eine ähnliche pessimistische Anschauung der Liebe angedeutet.

Eva und die Zukunft.

In dem 1880 geschaffenen Zyklus „Eva und die Zukunft“ aber setzt dieser Ton fortissimo ein. In 6 Thesen will Klinger beweisen, daß der Trieb der Erzeuger und Zerstörer des Menschengeschlechts ist, ein furchtbarer Dualismus, dem weder die Götterhand über der antiken, der Sinnenfreude ergebenen Welt, noch das Kreuz auf Golgatha mit seiner Predigt der Abtötung der Triebe abgeholfen haben (vergl. das Schlußblatt des Zyklus Abb. in 1. Fassung im Hanfstaenglschen Klingerwerk und Kühn a. a. O. Nr. 21).

Wichtig ist, daß die Darstellung Evas auf dem ersten Blatte deutlich beweist, daß Klinger den Trieb als Urelement im Menschen auffaßt. Die eben geschaffene Eva,

welche der schlafende Adam noch nicht einmal geschaut hat, sitzt im mittäglichen Paradiesgarten bereits benommen von den heiß aufwallenden Weibempfindungen. Darin offenbart uns Klinger, woher ihm diese Weltanschauung, die im Pessimismus viel weiter geht als die Bibel, gekommen ist. Klinger steht hier unter dem Einfluß Schopenhauerscher Philosophie, die in dem Willen als Trieb die Grundlage alles Seins und Geschehens sieht. Daher auch die Darstellung der Unentrinnbarkeit gegenüber dem Trieb in der ersten Zukunft (der am Ende der Felsschlucht hochaufgerichtete Panther, Abb. Knackfuß Nr. 44 [1]) und des blinden Waltens des zerstörenden Welttriebes, des philosophischen Bekenntnisses der modernen Zeit, das die antike und mittelalterlich christliche Weltanschauung zurückgedrängt hat, im Vordergrund des Schlußbildes „der Tod als Pflasterer".

Der ganze Zyklus ist also aus Schopenhauerscher Philosophie erwachsen. Das geht zusammen mit der Tatsache, daß Schopenhauer in der Zeit um 1880 die führende Rolle in der Weltanschaunng der Zeit spielte, was sich daraus erklärt, daß erst die sich in diesen Jahren vorbereitende Periode, welche nicht mehr mit dem Verstand wie das 18. Jahrhundert und der Beginn des 19. Jahrhunderts, nicht mit den Gefühlen wie die Romantik sondern direkt mit Nervenempfindungen und, Stimmungen arbeitet (vergl. Lamprecht a. a. O. S. 429 ff) für „die Philosophie der Welt als Wille gleich Trieb", Verständnis haben konnte, Schopenhauer (1788—1860) also eigentlich um mehrere Jahrzehnte zu früh geboren war. Und zwar ist Schopenhauer mit Recht der Philosoph des Beginnes dieser Epoche, da er den Trieb in seiner Gesamtheit als Urelement annimmt und sich noch nicht auf die sensibelste Zerfaserung der Nervenempfindungen bei dem Aufbau seines Systems einläßt, was ein charakteristisches Merkmal der vorgeschrittenen Moderne geworden ist.

---

1) Das Bild des Panthers am Ausgang des Felspasses könnte Klinger in der Tat aus Dante Div. Comedia Inferno Gesang I, Vers. 25—43 geschöpft haben, wie Schmid u. a. annimmt, wenn auch der Panther in der Göttlichen Comödie hin- und herspringend zu denken ist und nicht unzweifelhaft als „Wollust" gedeutet wird.

Jugendzeichnungen von 1875: Adam und Eva im Paradies und ihre Vertreibung in Beziehung zu Bl. III und V von „Eva und die Zukunft."

Interessant ist auch das dritte Blatt, auf dem Eva sich im Spiegel, den die Schlange ihr vorhält, bespiegelt. (Abb. Knackfuß Nr. 45.) Es nimmt ein Motiv wieder auf, welches wir schon 1875 in einer noch ganz flau gestrichelten Zeichnung im Dresdener Kupferstichkabinett finden. (Abb. Knackfuß Nr. 2 und 3, Kühn Nr. 1 und 2.) Diese zeigt Adam und Eva im Paradies. Adam hält Eva ein großes mit Wasser gefülltes Sumpfblatt (keine Muschel, wie meist erklärt wird) als Spiegel entgegen und freut sich an ihrem naiven Wohlgefallen an sich selbst. Also bereits hier ist die Vertreibung die Konsequenz von Evas Erkenntnis ihrer spezifischen Reize als Weib. Die etwas brutal aggressive Stellung Adams gegenüber Eva auf der zweiten Zeichnung spricht mit naiver Deutlichkeit aus, daß der junge Klinger das Weib als die das Glück des Mannes vernichtende Schicksalsmacht betrachtet. Also schon hier ist der biblische Mythus selbständig im Sinne des sexuellen Problems, welches die Zola, Flaubert und Goncourt gerade in jenen Jahren in den Brennpunkt modernen Interesses rückten, umgestaltet worden.

In Eva und die Zukunft steigert sich die Darstellung derselben Ansichten über dieses Problem zur Darstellung eines philosophischen Bekenntnisses, also wiederum ein Beweis für die außerordentliche Folgerichtigkeit der Klingerschen Entwicklung aus sich selbst heraus. Auch das vorletzte Blatt der Vertreibung zeigt die Abklärung des Gedankenganges, welchen die Dresdener Zeichnungen einleiten (Abb. Kühn Nr. 20). Trotzdem des Weibes erotischer Trieb den Verlust des Paradieses bewirkte, sieht der Mann nun doch im Weibe sein kostbarstes Gut, für dessen Erhaltung er seine ganze Kraft einsetzt. Hier tritt zuerst eine Eigentümlichkeit Klingers hervor, auf welche Kühn (a. a. O. S. 125 f und S. 374—76) aufmerksam macht: die Feinheit der Klingerschen Erotik. Auch darin ist der Künstler ganz Kind seiner Zeit, die in einem Zwiespalt zwischen Anerkennung und Verwerfung dieses Triebes steht, die sich abmüht mit dem Dualismus von Glück und Leid, den er in sich birgt. Solche feinnervige, sensible Ge-

schöpfe, die von den ahnenden Schauern alles dessen durchrieselt werden, sind seine erotischen Gestalten, sogar die Evafiguren. Das Instrument aber, auf welchem diese vibrierende Melodie der Seele gespielt wird, ist der ganze Körper. Das feinste Nervenleben pulsiert in ihm, bildet die Form und die Oberfläche der Haut und bestimmt die Haltung des Körpers. Auge und Gesicht konzentrieren nur das, was schon der ganze Körper aussagt. Die sensible Differenziertheit des modernsten Empfindens, das grüblerische Hinabsteigen gerade in diese Tiefen unserer Seele, welches unsere neuste Zeit charakterisiert, hat hier sinnlich sichtbare Form gewonnen. Das hätte kein früherer Künstler auszudrücken vermocht, selbst solche Meister der erotischen Darstellung wie Correggio nicht, denn das ist Neuland der Seele und bedeutet den künstlerischen Niederschlag unseres spezifischen Zeitgeistes. Auch keinem andern modernen deutschen Künstler ist das so gelungen wie Klinger. Der Erotiker unter den Modernen, Franz Stuck, gibt nur die „süße Sünde“ oder die bewußte wilde Hingabe an die Fleischeslust im buchstäblichen Sinne, ohne je die Unbefangenheit eines Böcklin in der Darstellung zu erreichen, der, als nachgeborener Sohn eines arkadischen Zeitalters, den erotischen Trieb allein als notwendige beglückende Naturgewalt schildert. Mit Recht zieht Kühn (a. a. O. S. 374) eine Parallele zwischen den Klingerschen und den Ibsenschen Frauengestalten.

Die vier radierten Landschaften Op. VII.

In den vier radierten Landschaften von 1880 Op. VII sehen wir noch deutlicher als im Bilde des mittäglichen Paradiesesgartens, daß Klinger nicht nur als Philosoph, sondern auch als bildender Künstler mitten in seiner Zeit steht. Hier gibt Klinger, soweit das mit zeichnerischen Mitteln möglich ist, im Sinne des beginnenden Impressionismus das Bild einer Landschaft unter dem Eindruck einer spezifischen Luft- und Lichtstimmung, und zwar mehr mit Tonwerten als zeichnerisch aufgebaut. (Abb. Knackfuß Nr. 48, 49).

Das Ölbild „Gesandtschaft“.

Das kleine in Dresdener Privatbesitz befindliche Ölbildchen „Gesandtschaft“ von 1882 freilich — eigentlich eine gemalte Radierung schalkhaften Genres wie die „Ret-

tungen“ — beweist diese impressionistische Auffassung noch nicht, sondern bestätigt nur Klingers angeborene Begabung, ohne impressionistische Methode weite Lufträumigkeit darzustellen, wie sie das Bild „Spaziergänger“ schon gezeigt hatte (Abb. im Hanfstaenglschen Klingerwerk, Kühn Nr. 50, Knackfuß Nr. 50).

Das Ölbild „Abend“.

Auch von dem gleichzeitig entstandenen Ölbilde in Berliner Privatbesitz „Abend“ läßt sich in Bezug auf die Maltechnik nicht mehr aussagen. Man merkt dem Bilde an, daß es die malerische Ausgestaltung einer Randleistenzeichnung ist (der Menukarte zum Ballfest der Berliner Akademie 1878), denn der Hauptakzent liegt auf der Linie, ihrer Elastizität und Schwingung; sie stellt auch die Geschlossenheit des Ganzen her (die Landschaft wiederholt in rhythmischer Gliederung die Bewegungslinie der Figurengruppe im Vordergrund). Es ist bemerkenswert, daß Klinger diese Schwungkraft und Geschlossenheit der Bewegung, die anatomisch genau durchmodellierten, plastisch gerundeten Figuren erreichte, ehe er auf dem Heimatboden der italienischen Frührenaissancekunst an den ganz gleichen Vorzügen dieser letzteren seine Augen derart sättigen konnte, daß sie in ihn selbst durch die Anschauung übergingen. (Abb. Hanfstaengl, Kühn Nr. 53 (52), Knackfuß Nr. 51).

Das Ölbild „Spanischer Gondelführer“.

Unter den Gemälden dieser Zeit entspricht das kleine Bildchen „Spanischer Gondelführer“ von 1881 im Leipziger Museum (Abb. Kühn Nr. 51) am meisten dem bei den „Radierten Landschaften“ zutage tretenden Anschluß an die impressionistische Richtung in der Malerei.

Es ist nach dem Gesagten völlig begreiflich, daß Klinger, gerade während seines Aufenthaltes in den Großstädten Berlin und seit 1883 Paris, dem in der Luft liegenden sexuellen Problem weiter nachgehen mußte.

Ein Leben Op. VIII.

Noch immer unter dem Banne Schopenhauers geschah das in dem Zyklus „Ein Leben“ 1881—84. Das liegt

ausgedrückt in dem Anfangs- und den zwei Schlußblättern (Abbildungen daraus Kühn Nr. 25, 26, 27, Knackfuß Nr. 54, 55).

Eva im Paradiese über die Worte sinnend: Ihr werdet mit nichten des Todes sterben, die unter dem Bilde zu lesen sind, leitet den Zyklus über das moderne gefallene Weib ein. Sie will wieder die Anknüpfung dieses Problems an den Urgrund unseres Seins herstellen. Das Schlußblatt „Nirwana“ aber zeigt, daß auch Klinger sich in dem Gelöstwerden vom Willen im Schopenhauerschen Sinne die Erlösung der Menschheit damals dachte, der Menschheit, die das vorhergehende Blatt ans Kreuz des Leidens unrettbar gekettet zeigt, solange sie nach Schopenhauers Lehre im Ringen zwischen Einzelwillen und dem allgemeinen Weltwillen steht, eines Leidens, von dem auch das christliche Erlösungsdogma nicht befreien konnte, das aber die Erscheinung eines menschlich erbarmenden Christus wohl gemildert hat (1. Epilog „Christus und die Sünderinnen“). Christus übt nicht göttliche, wohl aber die versöhnende Macht des für die Allgemeinheit lebenden Menschen aus; er ist einer der hervorragendsten Vertreter derer, die nach Schopenhauer durch Überwindung des Einzelwillens das Leid besiegten. (Abb. Kühn Nr. 27.)

Während in der ersten Darstellung des Sündenfalls und in „Eva und die Zukunft“ das Weib die Vernichterin ihres eigenen Glückes, sowie das böse Fatum des Mannes ist, spricht dieser Zyklus dagegen von gleicher Schuld bei Mann und Weib, die aber allein am Weibe sich tragisch rächt, weil es durch seine Natur am empfindlichsten an das vom Trieb abhängende Weltprinzip des Leidens gefesselt ist.

Durch die Verkettung des Schicksals dieser bestimmten Spezies Weib mit dem Urgrund des Seins hebt Klinger die Darstellung aus der Sphäre lüsterner Romanmalerei hinaus.

Neben Schopenhauer fühlt man den Einfluß der französischen Romanschriftsteller, naturalistischer und pessimistischer Richtung, Zola, Goncourt, Flaubert aus diesem Zyklus heraus. Direkte Anregung zu diesem Zyklus soll er vielleicht durch den Roman „Albertine“ seines Freundes Chr. Krogh, welchem er Eva und die Zukunft gewidmet hat, empfangen haben.

Formal zeigt der Zyklus engen Zusammenhang mit Goya, dem spanischen Radierer des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts, der Klingers wertvollstes Vorbild gewesen ist. Besonders tritt das in dem Aufeinanderprallen von Phantastik und zuweilen sogar zynischer Realistik, in dem heißen Atem, der durch das Ganze weht, in einzelnen spanischen Anklängen in Szene und Kostüm hervor. Aber in Bezug auf das Erotische unterscheiden sich Goya und Klinger doch bedeutend, obgleich in der Feinheit der Charakterisierung desselben Goya Klinger am nächsten von allen Künstlern kommt. Bei Goya fehlt aber der skeptisch grüblerische Zug, der Klingers erotischen Darstellungen durch den Zeitgeist aufgedrückt wurde.

In Bezug auf die formale Entwicklung Klingers ist das Wichtige in diesem Zyklus, daß hier zuerst der spezifisch Klingersche Frauentypus in seiner herben Körperkraft mit energischen Zügen, bei welchen unter der Muskulatur deutlich der Knochenbau markiert ist, auftritt, und daß überhaupt mit der Zunahme der Blattgröße die Rolle, die die Figur im Bilde spielt, an Bedeutung gewinnt. Ferner macht sich in diesem Zyklus ein großer Fortschritt in der technischen Behandlung der Blätter geltend. Einige, z. B. Blatt VIII „Für alle“ und Blatt XI „Gefesselt“, erreichen im Schwarzweiß direkt die Wirkung impressionistischer Malereien.

Dramen Op. IX.

In den Dramen 1881/1883 (Abbildungen daraus Kühn Nr. 22, 23, 24; Knackfuß Nr. 52 und 53) reiht sich an zwei Bilder des bereits in einem philosophischen, dann in einem soziologischen Zyklus behandelten sexuellen Problems eine Darstellung der übrigen Triebe und Leidenschaften, die die Zerstörer des Glückes des Einzelmenschen sowohl wie des Glückes der Gesamtheit sind.

Realistik der Darstellung verbindet sich hier wie im Zyklus „Ein Leben“ mit impressionistischen Bestrebungen: Klinger arbeitet in großzügigen Tonabstufungen und -Kontrasten unter dem Einfluß des Lichtes, durch welches er auch allein die Stimmung zu erreichen sucht. (Vergl. besonders „das Verhör“-Blatt V und das 3. Blatt der „Märztage“ Nr. X). Es ist bezeichnend, daß Klinger den Zyklus Gussow gewidmet

hat, da es sein letztes Werk ist, an dem die Gussowschulung noch deutlich hervortritt: Die zuweilen sogar in Zeitungsbericht ausartende Darstellung realster Vorgänge, bei welcher es dem Künstler nicht immer gelang, seine Gedanken völlig in sinnlich sichtbare Form umzusetzen („Der Brief im Walde" Bl. VII), drängt hier noch die Phantasieschöpfung zurück. Trotzdem zeigt sich auch hier oft in feinen Einzelheiten der in Formen Dichtende neben dem Reporter, wie z. B. in der genialen Behandlung der Hand des Schildes eines Handschuhmachers, welche durch die Art der Beleuchtung und der Einstellung in die Szene zum unheimlichen Warnungssymbol über dem Haupt des Mädchens in Blatt II „Ein Schritt", wird, ebenso wie das einfache Mittel der schlauchartig engen Gassenanlage uns sofort zur Gewißheit macht, daß das Mädchen ihrem Schicksal — dem durch die Kupplerin um sie werbenden Manne — nicht entrinnen wird. (Ähnliches Mittel zur Symbolisierung der Unentrinnbarkeit wie in der „Ersten Zukunft" im Zyklus „Eva und die Zukunft").

Auch in den späteren Werken Klingers, wo die Phantasie das Wort führt, finden sich zuweilen ganz realistische Darstellungen. Man hat das öfters als eine mangelnde Fähigkeit Klingers, Realität und Phantasie, Schulung und eigene Neigung genügend miteinander zu verarbeiten, angesehen. Wohl mit Unrecht. Wenn diese Eigentümlichkeit auch dem an glatte abgenutzte Allegorie gewöhnten Auge des Laien besonders zuerst ein wenig weh tut, so ist sie doch das wohltätige Praeservativ Klingers, nicht in hohle Idealität zu verfallen, sondern durch das Tauchen in den Jungbrunnen der Natur seinen oft unheimlich kühnen und ungewöhnlichen Ideen stets einen frischen, warmpulsierenden Körper zu verleihen. Es soll indessen nicht geleugnet werden, daß zuweilen das Erdenrestchen an der Phantasieschöpfung zu deutlich fühlbar ist.

Ein formaler Fehler der „Dramen" ist die Starrheit der Affektszenen. Sie beweisen, daß Klingers Begabung entschieden für die Darstellung verhaltener Erregung größer ist als für die eigentliche Dramatik (vergl. Kühn Abb. 24).

In dem Titelbild spricht sich deutlich die pessimistische Weltanschauung Klingers aus, indem die Schicksalssphinx als

die Zerstörerin alles Seienden gezeigt wird, unter deren Allmacht selbst das Kreuz Christi ins Wanken gerät.

Jugendzeichnung der Riesenfuß der Zeit, über den Gekreuzigten wegschreitend.

Wir finden in dieser Darstellung einen bereits in einer Jugendzeichnung Klingers ausgesprochenen Gedanken wieder (vergl. den Riesenfuß der Zeit, der über den dornengekrönten Christus wegschreitet, abgebildet im Hanfstaenglschen Klingerwerk), nämlich die Auffassung der christlichen Lehre im Sinne des modernen Evolutionismus, der Entwicklungstheorie, als eine zeitlich bedingte Erscheinung.

Diese evolutionistische Anschauung der Welt, die Schopenhauer noch nicht kannte, und die uns jetzt völlig beherrscht, zeigt uns Klinger fast als eine Art Propheten dieses Zeitgeistes in Jahren, da dieser selbst für die Gesamtheit noch verborgen war. Die Kühnheit, mit welcher er seine Anschauung ausspricht, beweist die Festigkeit seiner Überzeugung.

Eine Liebe Op. X.

In dem Zyklus „Eine Liebe“ 1886/89 (Entwürfe dazu schon 1879) erreicht Klinger in der künstlerischen und technischen, sowie geistigen Behandlung des sexuellen Problems die höchste Reife. Er beginnt mit einem novellistisch realistischen Präludium und läßt darauf eine rauschende Symphonie über das Weib als Gattungsbegriff, sein physisches und psychisches Schicksal erklingen. Er schildert also das Schicksal des Weibes als solchen, nicht das einer bestimmten Spezies Weib wie im Zyklus „Ein Leben.“ Selbst gewagt realistische Darstellungen wie das Schlußblatt (die Szene unmittelbar nach der Entbindung, Knackfuß Abb. 62) werden durch die Art der Darstellung: durch eine besondere Lichtführung etc., aus der nüchternen, abstoßenden Alltagssphäre hinausgehoben sub speciem aeterni. (Abbildungen daraus Kühn Nr. 19, Knackfuß Nr. 61 und im Hanfstaenglschen Klingerwerk).

In diesem Zyklus geht das Weib am Manne zu Grunde. Von der Auffassung des Weibes als verderbenden

Prinzips gelangte Klinger zur Erkenntnis einer gleichen Schuld bei Mann und Weib, die aber mit grausamer Ungerechtigkeit nur am letzteren gerächt wird. Jetzt sieht er in ihm das Objekt des Weltprinzips und im Manne das Mittel, dessen sich dies Weltprinzip bedient. Der Untergang des Weibes zieht den des Mannes nach sich, und so vollzieht sich in unbeugsamer Gesetzmäßigkeit der Zeugungs- und Zerstörungskreislauf des Seins.

Das Widmungsbild an Böcklin (Kühn Abb. 28) mit den unheimlichen Riesenweibern als Verkörperung des Urtriebes und der Vernichterin Venus in ihrer Mitte, die in grausamer Lust den wilden Knaben Amor scharf zielen lehrt, jede Fiber bei beiden gespannt bis aufs äußerste, sowie das Intermezzo Adam und Eva, nach dem Sündenfall vor Tod und Teufel um Gnade flehend, erhebt die Darstellung des Problems deutlich zur Darstellung einer pessimistischen Weltanschauung, die in „Amor, Tod und Jenseits“ in den „Intermezzi“ bereits ihren eprigammatischen Ausdruck gefunden hatte und in diesem Zyklus — ein knappes Jahrzehnt später — uns ausgereift zum letzten Male vorgeführt wird.

Diese tief philosophische Auffassung unterscheidet Klinger von den französischen zeitgenössischen Darstellern gleicher Sujets wie Rops, die das Weib als Vampyr und Vernichterin des Mannes ohne höhere ethische Gedankenverbindungen vorführen.

Das wunderbar feine Nervenspiel, welches sich in den Körpern ausspricht, das Huschen der Gedanken über die Züge des Gesichts, welches hier in einer von Klinger bisher noch nicht erreichten Vollkommenheit gegeben ist, läßt in uns Bilder, wie die unergründliche Mona Lisa Lionardo da Vincis aufsteigen, und sicher sind es Klingers Lionardostudien in Paris, deren Früchte wir hier sehen. Mit Recht stellt Kühn (a. a. O. S. 389) mit dieser Gestalt der Renaissance die „neue Salome“ zusammen, das moderne Vampyrweib, das aus echt französischem Geist heraus in Paris konzipiert wurde und in Gesichtsausdruck und Haltung entschiedene Beeinflussung durch dies Meisterwerk Lionardos im Louvre verrät, wenn auch der altägyptische hockende Schreiber im Louvre, besonders in Bezug auf die starre Frontalstellung und technische Neuerungen (das Einsetzen

der Augen und dergl., vergl. auch Kühn S. 385) mitbestimmend auf die Ausgestaltung gewirkt haben mag.

Entwurf des Beethoven.

Wichtig ist, daß Klinger gleichzeitig mit den künstlerischen Bekenntnissen einer pessimistischen Weltanschauung bei Behandlung des Themas „Liebe und Tod", den Entwurf des Beethoven schuf, der, wie später gezeigt werden wird, eine neue aus Schopenhauer erwachsene bejahende Weltanschauung manifestiert.

Neben diesen Arbeiten beschäftigte ihn zugleich das Thema „Tod", getrennt von dem Kapitel „Liebe", worauf nachher näher eingegangen werden wird.

Die Ausschmückung der Villa Albers.

In das Jahr 1883 fällt Klingers erster Auftrag, einen Raum künstlerisch einheitlich zu gestalten. Auch hier — bei der Ausschmückung des Vestibüls der Steglitzer Villa Albers (nicht mehr erhalten, Reste des Bildschmucks in der Berliner Nationalgalerie und der Hamburger Kunsthalle, Abbildungen: Zeitschrift für bildende Kunst N. F. Bd. 16, Klingerausstellungskatalog von 1907) — nimmt Klinger wieder die neueste Zeit vorweg, indem er in der Epoche der Renaissancezimmereinrichtungen à la „Makart" den ganzen Raum auf einen Farbenton aufbaut (eine Skala von Blau), dem besonders die Friesbilder, Centaurengruppe auf blauen Wogen mit lebhafter Bewegung und leuchtenden, abstechenden Farben, wie einem feurigen Rot und glänzenden Weiß, festliche Stimmung verleihen.

Bei diesen Friesbildern sowohl, wie bei dem Gemälde der drei musizierenden Frauen unter einem weitschattenden Baume, welches als Dekoration des Kaminplatzes gedacht war, macht sich in ungewöhnlich starkem Maße Klingers Beeinflussung durch Böcklin geltend. Klinger zeigt hier gewissermaßen Böcklinsche Ideen, Formensprache und Farbenkraft bei bedeutender Annäherung an die impressionistische Malweise.

Wie aus lichtdurchglänztem, luftumflossenen Meeresgischt gebildet, erscheinen die sich bäumenden, weißen Rosse Aphro-

ditens vor dem Muschelwagen. Licht und Luft lösen die Konturen auf und lassen die Farben in einander verschwimmen, ohne ihre Leuchtkraft zu verringern, während Böcklins Gemälde die Präzision, Transparenz und Farbenglut von alten Glasgemälden haben.

Die zwischen die weißgoldene Pilasterarchitektur des Festsaals eingefügten vier Landschaften, in schmalem Hochformat, zeigen in Farben, was die Landschaften der „Rettungen“ und der „Intermezzi“ in Schwarzweiß geben.

Daß diese vier Bilder die historische Entwicklung der Natur von der prähistorischen Landschaft bis zur Neuzeit darstellen, ließe sich ebenfalls auf Einfluß Böcklins zurückführen, der in historischer Folge die Beziehung des Menschen zum Feuer bei seinem ersten ähnlichen Auftrag, der Ausschmückung des Hauses Wedekind in Hannover, 1858 dargestellt hatte.

Von Arthur Volkmann geschaffene und von Hermann Prell polychrom getönte weibliche Hermenbüsten (jetzt im Leipziger Museum) vollendeten die einheitliche Wirkung des Raumes.

Hier hat Klinger — man möchte sagen instinktiv — beim ersten Wurf als Innenraumgestalter, praktisch das System gefunden, welches er später theoretisch in „Malerei und Zeichnung“ formuliert hat (S. 20—22), wo er besonders die Wichtigkeit polychromer Plastik als Überleitung von der Architektur zu den farbigen Phantasieschöpfungen der oberen Raumteile betont.

Auch als Vertreter der polychromen Plastik war ihm Böcklin theoretisch und praktisch vorangegangen.

Hier findet die Idee vom Gesamtkunstwerk, d. h. von dem Zusammenwirken aller bildenden Künste, ihre Verkörperung. Diese Idee ist in allen bedeutenden Kunstepochen aufgetreten, hat aber im späteren 19. Jahrhundert besonders durch Richard Wagner eine noch nicht dagewesene Erweiterung erfahren, indem dieser ein Zusammenwirken aller Künste, nicht nur der einen Gruppe der bildenden oder redenden Künste, als Ideal anstrebte. Klinger hat darum mit der Gleichstellung seiner Idee mit der Wagnerschen (Seite 21 in „Malerei und Zeichnung“) nicht ganz recht.

Radierungen Klingers nach Böcklinschen Gemälden.

Die stärkere Einwirkung Böcklins auf Klinger in diesen Jahren wird auch noch durch eine Anzahl Radierungen Klingers nach Böcklins Werken, die er während seines Aufenthaltes in Berlin im Kunstsalon von Gurlitt, des eifrigsten Kämpfers für die Anerkennung Böcklins, kennen lernte, sowie durch die Widmung des Zyklus „Eine Liebe“ an Böcklin bewiesen.

In den Jahren 1883—86 geht Klinger dann in Paris — nach seinen eigenen von Kühn (S. 281) zitierten Worten — „der Fährte weiter nach, die er bei der Ausschmückung der Villa Albers gefunden hatte.“ Auf dem Heimatboden des Pleinair gelangt er von der Ausschmückung des Raumes mit Hinzunahme von Freilichtdarstellungen (wie sie die Villa Albers repräsentierte) zum Freilichtmonumentalbild, zur Einführung des Pleinair in die Raumkunst.

Klingers theoretische Definition der Raumkunst.

Unter einem Werk der „Raumkunst“ versteht Klinger das im Zusammenhang mit einem bestimmten Innenraum erdachte Monumentalbild, im Gegensatz zu dem beliebig verhängbaren Rahmenbild. Nach Klingers eigener Aussage („Malerei und Zeichnung“ S. 19 f) muß der Schöpfer des Raumkunstwerkes durch freies Schalten und Walten mit den Formen- und Farbengesetzen der Natur, an welche die Bildmalerei streng gebunden ist, das Raumgemälde mit der es umgebenden Architektur zu geistiger und formaler Gesamtwirkung zusammenschließen. Er verlangt von dem Raumgemälde auch inhaltlich geistigen Zusammenschluß mit dem Raum durch allegorische Beziehungen zu dessen Bestimmung. In diesen Grundsätzen schließt Klinger an die mittelalterliche Monumentalmalerei an.

Das Urteil des Paris.

Sein erstes Raumkunstwerk, das in Paris entstandene Urteil des Paris 1885/87 in der Modernen Galerie in Wien (Abb. Kühn Nr. 54, Knackfuß Nr. 56, in Max Klinger, herausgegeben von J. J. Weber, und im Hanfstaenglschen Klingerwerk) zeigt die praktische Anwendung dieser Theorien. Wie im Mittelalter wählt Klinger die rhythmische Reihung der Figuren

als Kompositionsschema in Anbetracht des den Raum durchwandelnden Beschauers oder, wie Wustmann (siehe unten) sehr gut sagt, eines ganzen „Parketts von Beschauern", im Gegensatz zum kleinen Rahmenbild, das auf Betrachtung von einem festen Punkt aus mit Zentralkomposition geschaffen werden muß. Aber er stellt die Figuren nicht wie im Mittelalter vor einen Teppichgrund oder eine nur als Symbol des Milieus dienende, darum unwirkliche Architektur (wie z. B. Giotto), sondern legt den Horizont so tief, daß die wie auf einer Bühne aufgereihten Figuren sich als feste Körper von dem weiten Luftraum hinter ihnen oder von zwischen Figurenbühne und Horizont geschobenen dunklen Bergsilhouetten oder grünem Baumwerk abheben. Auf diese Weise erreicht er zweierlei:

Erstens eine Erweiterung des Raumes, ohne doch die Wand als Raumumgrenzung völlig zu annullieren, denn die Figuren selbst sind vom Charakter tektonischer Glieder durchdrungen und wirken zusammen mit dem eigentümlichen, das Bild zum Triptychon durchschneidenden, plastischen Rahmenwerk und dem plastischen Maskenschmuck am Sockel — welcher durch seine stärkere Erhebung von der Fläche zu den derberen architektonischen Gliedern überleiten soll — als Betonung der Raumgrenze einerseits, andrerseits als Abstoßer für den Blick in die Bildtiefe.

Zweitens aber wird es ihm dadurch möglich, die modernen Errungenschaften der Freilichtmalerei in das Monumentalbild einzuführen und durch das die Körper umspielende Licht die Farben bei aller Leuchtkraft doch durch einen gemeinsamen Lichtton zu einer Gesamtwirkung mit dem architektonischen Raum abzustimmen. Daß Klinger nie soweit geht, wie die modernen Impressionisten, die Körper unter der Einwirkung des Lichtes zu bloßem farbigen Schein zerfließen zu lassen, sondern im Gegenteil das auf die Körper fallende Licht nur benutzt, um den Eindruck der Feinheit der Konturen und der Modellierung zu steigern, ist weise Berechnung, denn nur so kann er ihnen den tektonischen Charakter wahren, der für das Raumkunstwerk erforderlich ist.

In dieser feinsinnigen Erwägung der spezifischen ästhetischen Bedingungen jeder Kunstgattung — hier speziell der Raumkunst — wird Klinger der Erbe der Kunstideale

eines Marées und in gewisser Weise auch eines Feuerbach (man erinnere sich der willkürlichen Dämpfung der natürlichen Farbe, die Feuerbach in seinen späteren größeren Figurenbildern zum Zweck monumentaler Gesamtwirkung vornahm). Er vervollkommnet diese durch die Verbindung mit den technischen Errungenschaften der Neuzeit. Nur insofern unterscheidet sich Klinger von Marées — abgesehen von dem Kolorit und der Maltechnik — als er für das Raumbild geistige Beziehungen zum Raum durch allegorischen Inhalt der Darstellung fordert, während Marées jeden geistigen Inhalt ausschließt und dem Bilde nur eine formale Funktion zuerkennt, nämlich die Vermittlung einer so klaren Anschauung von der Struktur des Körpers, wie sie die Natur nicht zu geben vermag und die Konstituierung des Raumes allein durch die Art der Anordnung der Körper auf der Fläche. Keiner von Klingers damaligen Kunstgenossen, außer Marées und Feuerbach hatte erkannt, daß die Monumentalkunst ihre Aufgabe nicht nur darin sehen darf, das Volumen der für gewöhnlich in einem kleinen Rahmenbilde gegebenen Darstellungen zu vergrößern. Man vergleiche dazu die Wandmalereien eines Eduard von Gebhardt, eines Peter Janssen, eines Hermann Prell, welche die Wand nur als Bildfeld betrachten, sie durch perspektivisch vertiefte und auf einen Mittelpunkt hin komponierte Bilder in voller Buntfarbigkeit der Natur völlig als raumumschließender Faktor aufheben und trotz aller Figurengröße bei weitem nicht die monumentale Wirkung erzielen, die z. B. den mittelalterlichen Wandmalereien eigen ist, deren ästhetisches System der rhythmischen Reihung in der Komposition und gobelinartigen Farbabtönung Klingers lehrreiches Vorbild wurde. Sie halten die Vorgänge des Lebens fest, welche der Monumentalisierung widerstreben, und die Steigerung zu Erscheinungen einer Welt, die nicht mehr dem bedingungslosen Zusammenhang von Werden und Vergehen unterworfen scheint, haben sie nicht wie jene durch den Zusammenschluß mit der Architektur und die harmonische Einordnung in das Ganze erfahren. Klinger bildet hier das letzte Glied in der Kette der Bemühungen um eine Erneuerung der monumentalen Malerei im 19. Jahrhundert. Was die Klassizisten und Romantiker zu-

meist erfolglos erstrebten, weil sie die Technik nicht beherrschten, was ein Rethel mit genialem Griff in den Aachener Rathausbildern erfaßt hatte, aber durch einen zu frühen Tod nicht zur Weiterwirkung ausgestalten konnte, was ein Marées in scheuer Weltabgeschiedenheit, ein Feuerbach in stetem Zwiespalt mit dem Unverstand seiner Zeit geschaffen, das vereinigte Klinger in diesem seinem ersten Raumkunstwerk mit den modernsten Bestrebungen auf malerischem Gebiet und legte mit dieser reifen Frucht und den noch folgenden das Saatkorn zu einer kräftigen Weiterentwicklung der Monumentalmalerei in ihrer spezifischen Eigenart in den deutschen Kunstboden des 19. Jahrhunderts, das in vereinzelten Schöpfungen — wie den letzten Werken von Klingers Schüler Greiner — bereits herrlich aufgegangen ist und von dem wir noch reiche Frucht und Befruchtung erwarten dürfen.

Zu gleicher Zeit ruht aber auch der Radierer Klinger nicht. Nachdem er, auf Anregung Schopenhauerscher Philosophie hin, zu der Verbindung von Liebe und Tod im Sinne eines tieftragischen Pessimismus gelangt war, hatte er in seinen Zyklen zuerst — seinem jugendlichen Alter entsprechend — auf den ersten Teil dieses Themas den Nachdruck gelegt. Es nimmt nun bei der seltenen Logik von Klingers künstlerischer und philosophischer Entwicklung nicht wunder, daß er nach völliger Durcharbeitung der These „Liebe und Tod vereint“ nun zur erschöpfenden künstlerischen Behandlung des Weltengesetzes „Tod“ an sich schritt.

Vom Tode I Op. XI.

Der Zyklus „Vom Tode I“ (Proben daraus abgebildet Kühn Nr. 30, 31, Knackfuß Nr. 73, 74) wurde in Rom, wohin Klinger 1889 übersiedelte, nach zehnjähriger Tätigkeit daran als Op. XI vollendet. Es ist der am deutlichsten die musikalische Kompositionsweise verratende Zyklus. Die einzelnen Blätter, welche die verschiedenen Todesarten und -Möglichkeiten schildern, stehen in so losem, schwebendem Zusammenhange wie die einzelnen Sätze einer Klavierphantasie: Hier grüßt zuerst das Traumland die Wirklichkeit in leisen, zagen, sehnsüchtig suchenden Akkorden. Dort auf dem ersten Blatt träumt ein Mensch beim eintönigen Schlag der Meeres-

welle im duftgeschwängerten Garten. Hier faßt zuletzt das Finale machtvoll die zarten und die wilden Offenbarungen der beweglichen Phantasie zu einem Grundton zusammen, dort spricht das Schlußblatt (nicht materialecht, sondern wie eine graphische Wiedergabe eines Marmoraufbaus mit Malerei und Schnitzwerk gestaltet Abb. Kühn Nr. 31, Knackfuß Nr. 74), in Figuren und Lettern den tiefernsten Sinn, der alle Einzeldarstellungen bindet, in monumentaler, gewuchtiger Fassung aus. Klinger ist hier nicht mehr Logiker, sondern Stimmungskünstler im Sinne der Moderne.

Charakteristisch ist, daß sich der starke Einfluß der Musik, der sich in der Kompositionsweise dieses Zyklus verrät, auch in der formalen Gestaltung der Blätter dartut. Klinger arbeitet hier fast nur mit Tonwerten. Es ist der Zyklus, welcher am malerischsten aufgefaßt ist. Ja bei einzelnen Blättern, z. B. Blatt V „Das Kind“ und bei dem Tod in der Dachkammer Blatt IX kann man direkt von impressionistischer Radierweise reden. Auch macht er hier von ungewöhnlichen Willkürlichkeiten in der Komposition der Einzelblätter Gebrauch, indem er die Darstellung aus dem Bildfeld heraus in die Randleiste überquellen läßt, und nach seinem in „Malerei und Zeichnung“ (S. 32) selbst ausgesprochenen Grundsatz, daß die graphischen Darstellungen „nur Schatten, selbst das Ungeheuerliche, ohne anzustoßen, ergreifen“ können, wagt er hier — offenbar im Anschluß an Goya — in dem durch die impressionistische Behandlungsweise am schattenhaftesten, flüchtigsten wirkenden Zyklus auch das Höchste in der Darstellung des Grausigen, das sich in seinem gesamten Radierwerk findet, z. B. die Hölle als untere Randleiste zu Blatt I und die entsetzliche Darstellung der Erde, auf dem verwesenden, gedunsenen Tierleichnam, das Blut des erschlagenen Landmannes aufsaugend in Blatt VII, sowie die Rahmenbilder des Schlußblattes.

* * *

III. Periode. Mannesjahre: 1. Die römische Zeit 1889—1893.

Brahmsphantasie Op. XII.

Noch ein zweiter Zyklus über das Thema „Tod" war gleichzeitig mit dem Zyklus vom Tode I in Arbeit. Ehe er aber energisch gefördert wurde, entstand die „Brahmsphantasie", als Op. XII 1894 herausgegeben (Proben daraus abgebildet Kühn Nr. 38, 39, 40, 42, 43, 44, Knackfuß Nr. 83, 84). Formal zeigt sie mit graphischen Mitteln die im „Parisurteil" zuerst ausgesprochene großartige Befähigung Klingers für monumentale Darstellung und die dort zuerst auftretende eigentümliche Behandlung des Freilichts als Mittel zur Verfeinerung der Körpermodellierung, vervollkommnet durch das Studium italienischer Meister der Monumentalmalerei, besonders des eigenartigen Pleinairisten des Quattrocento, Piero della Francesca (vergl. hierzu auch besonders Kühn S. 191 ff). Wir fühlen also, daß Klinger jetzt ganz zum Monumentalmaler geworden ist und, vielleicht sich selbst kaum bewußt, auch die Radierung in diesem Sinne behandelt.

Klingers theoretische Definition der graphischen Kunst oder Zeichnung.

In seinem Büchlein über „Malerei und Zeichnung" will Klinger die graphische Kunst, welche er unter dem Namen „Zeichnung" begreift, als selbständige Kunst neben die Malerei stellen, aber alles, was er als die ihr eigenen Darstellungsobjekte, die ihr eigene Darstellungsweise und die ihr eigenen Darstellungsmittel anführt, kann sich auf dem Gebiet der Malerei (der Bildmalerei, der Dekorationsmalerei und der Raumkunst nach Klingers Unterscheidung) auch finden, so daß es sich nur um einen Gradunterschied, nicht um eine absolute Verschiedenheit zwischen Malerei und Zeichnung handeln kann, der Zeichnung z. B. stärkeres Betonen des Ideengehaltes, größere Lizenz dem Naturvorbild gegenüber zusteht als der Malerei etc., ohne daß aber ein diese Lizenzen nicht in Anwendung bringendes graphisches Werk aus dem Begriffe „Griffelkunst oder Zeichnung" herausfiele. Darum können wir nicht, wie Klinger es will, der Zeichnung eine ganz besondere Ästhetik zuerkennen, sondern verstehen unter ihr nur die vierte Kategorie des Gesamtgebietes „Malerei", eine Kategorie, die ihre spe-

zifischen Eigentümlichkeiten hat wie die Bildmalerei, die Dekorationsmalerei und die Raumkunst, deren verschiedenen Charakter Klinger selbst sehr fein klarlegt und welche er doch unter den Gesamtbegriff „Malerei" einordnet. Die Dekorationsmalerei und die Raumkunst würden nach der oben zitierten theoretischen Definition dieser letzteren von Klinger selbst der Radierung näher stehen als die Bildkunst.

Der beste Beweis, daß Klinger in der Praxis die Scheidung zwischen Malerei und Zeichnung nicht so streng genommen hat wie in der Theorie, ist der Zyklus der „Brahmsphantasie" mit seinen monumental ausgeführten Gestalten und Landschaftsbildern.

Am besten würde sich Klingers eigene Definition der Griffelkunst oder Zeichnung mit seinen ersten Radierwerken, besonders den „Rettungen" und dem „Handschuh" decken. Sie wären in malerischer Ausführung undenkbar[1]). Dennoch wird man die „Brahmsphantasie" als Klingers hervorragendste graphische Schöpfung anzusehen haben, in der alle technischen Möglichkeiten ausgenützt sind, um die gewollte Wirkung zu erreichen und dabei so spielend gehandhabt werden, daß man an Grenzen der Technik überhaupt nicht mehr denkt, sondern ganz im Banne dieser vollkommenen Harmonie zwischen Wollen und Können höchster Art steht. Nur die zwei buntfarbigen Randbilder fallen störend aus der schwarzweißen Tonskala heraus.

In dem ethisch philosophischen Werdegang Klingers bedeutet die „Brahmsphantasie" einen Wendepunkt, denn das Ganze stellt nicht nur eine wunderbare Verschmelzung von Poesie, Musik und bildender Kunst dar, sondern zugleich in der Illustration zu Hölderlins Schicksalslied — dem Hauptteil des Ganzen — das philosophische Bekenntnis der Lebensbejahung im Sinne Nietzsches, zu welchem sich der gereifte Künstler

1) In dieser Behauptung widerspreche ich Fritz Schumacher (a. a. O. S. 109), der die „Rettungen" für besonders geeignet hält, in monumentale Wandbilder umgesetzt zu werden. Er denkt dabei wohl nur an das Titelblatt und die 2 Blätter der Narziß- und Echosage. Wie sollte man sich zum Beispiel eine Umsetzung ins Monumentale von Bl. 1. „Malerische Widmung" oder des Thispe-Blattes Nr. 1 vorstellen?

aus der mit jugendlicher Unversöhnlichkeit vertretenen absoluten Lebensverneinung im Sinne Schopenhauers hindurchgerungen hat. Denn während Hölderlin mit dem Ton tieftragischer Weltanschauung schließt: „Es schwinden, es fallen — Die leidenden Menschen — Blindlings von einer — Stunde zur andern, — Wie Wasser von Klippe — Zu Klippe geworfen, — Jahrlang ins Ungewisse hinab", gibt Klinger, mehr im Sinne des ausgleichenden, musikalischen Ausklangs, als letztes Blatt des Prometheuszyklus, welcher das Schicksalslied illustriert, den befreiten Prometheus (Abb. Kühn Nr. 44) als Sinnbild des schöpferischen Menschengeistes, der selbst aus der von göttlichen Mächten ihm auferlegten Vernichtung zum Leben sich durchringt. „Er wird leben!" Das jauchzen die rauschenden Wogen mit den jubelnden Tritonen und Nereiden zu Füßen der finstern Klippe. „Er hat gesiegt und wird siegen über alle Unwetter des Schicksals!" „Das flammt auf im gewaltigen Kampf zwischen Licht und finstern Wolken am abschließenden Horizont. Aber noch ist Prometheus, der siegende Menschengeist, kein stolzer Triumphator. Die Schauer der ihm selbst noch kaum faßlichen Erlösung zum Glauben an das Leben rinnen in seiner Seele zusammen mit den Schauern der durchkosteten Bitternis der Vernichtung und zwingen ihn nieder auf die Felsenklippe, schluchzend das Haupt in die Hände gedrückt, während sein Befreier Herakles in schweigendem Verstehen dieses geheiligten Momentes gesenkten Hauptes neben ihm steht.

Vom Tode II Op. XIII.

Während die „Brahmsphantasie" sozusagen nur das Morgenrot der neuen Weltanschauung Klingers ist, dürfen wir in dem Zyklus „Vom Tode II" einen noch tieferen Blick in seine Gedankengänge tun und in voller Mittagshelle schauen, was hier nur verheißungsvoll dämmerte (Proben daraus abgebildet Kühn Nr. 33, 34, 35, 37, Knackfuß Nr. 77, 78, 79). Der ethisch philosophische Inhalt des Zyklus ruht auf der Basis der allermodernsten, der evolutionistischen Weltanschauung (d. h. der Anschauung der Welt vom Entwicklungsstandpunkt aus), die einem Schopenhauer noch völlig fremd war.

Das unerbittliche Schicksal, das selbst einen Prometheus niedergezwungen, bleibt bestehen. Das Titelblatt zeigt es

(Knackfuß Abb. 77) als Städte-, ja als Götterzertrümmerer, dem selbst der verfällt, dem man das Wort des Horaz: „Integer vitae, scelerisque purus“ [1]), welches das Titelblatt kündet, nachrühmen kann. Wir sehen das niedere Volk durch Elend (Kühn Abb. 33), Krieg (dies Blatt noch nicht erschienen) und Krankheit (Pest, Abb. Kunstwart 17 I), diesem Schicksal unterworfen. Die oberen Schichten der Menschheit aber, sie fallen gerade durch die Gaben, welche sie vor dem niederen Volk auszeichnen, der Vernichtung anheim: durch den Künstlerwahn (Genie), den Philosophenwahn, den Caesarenwahn (die zwei letzteren noch nicht in endgültiger Fassung erschienen).

Diesem ersten grausigen Liede vom Tode in zwei Strophen zu je drei Versen mit den einleitenden dumpfen Akkorden des „Integer vitae“ stellt Kühn (S. 167) feinsinnig eine zweite Gruppe von fünf Blättern gegenüber mit dem Blatt „Und doch“ als Einleitung, eine Gruppe, die wir den Gesang vom Leben nennen möchten, der jubelnd über das Todeslied hinwegbraust und dessen düstere Klänge verschlingt. „Und doch“ können wir — wie der Mensch da, der die Arme gen Himmel erhebt inmitten einer zwischen Licht und Finsternis ringenden Natur, die Füße von unheimlichen Schlangendrachen umzüngelt, diese Welt des ewigen allgemeinen Vergehens freudig bejahen, denn dem gegenüber steht das ewige Werden, das ewige Bestehen der Allgemeinheit. Auch die figürliche Einkleidung dieses Gedankens beweist, daß dies Blatt als Gegenstück zu dem Titelblatt „Integer vitae“ gedacht ist, wo derselbe nackte junge Mensch, der sich hier mit freudigem Willen emporreckt, gesenkten Hauptes, die Arme in Abwehr entsetzt ausstreckend, dem Abgrund zuschreitet.

Das Weib, das für Klinger erst nur die Vernichterin, dann das Opfer des Mannes war, wird im Lichte dieser neuen evolutionistischen Weltanschauung zur Trägerin der Unsterblichkeit erhoben als Erzeugerin des fortdauernden Menschengeschlechts (Mutter und Kind, Abb. Kühn Nr. 34, Knackfuß Nr. 79).

Der Mensch vergeht, aber die mit Aufopferung des eigenen Selbst verfochtene Idee wird zur Lebensquelle für die kommenden Generationen (Versuchung Abb. Kunstwart 13 II).

1) Unbescholtenen Lebens, von Verbrechen rein.“

Die unbarmherzige Zeit schreitet unbeirrt über den Ruhm, das schöne blonde geflügelte Weib, mit ihrem eisernen Fuße hinweg; aber stirbt auch die Tat, die Natur, sie lebt fort, wie die herrliche Berglandschaft mit den heiligen Götterhainen im Hintergrund des Bildblattes Zeit und Ruhm (Kühn Abb. 35).

Und wenn wir erst, wie jener Anbeter der geheimnisvollen heiligen Schönheit der einsamen Natur gelernt haben, unsere eigene kleine Ichseele im pantheistischen Allgefühl aufzulösen und mit der großen Weltseele zu verschmelzen, dann haben wir in ihrer ewigen Existenz die Unsterblichkeit gefunden (An die Schönheit, Kühn Abb. 37).

Dies Schlußbild gibt wieder denselben nackten Menschen, den das Titelbild des „Todesliedes" fassungslos und schaudernd gegenüber einer ihn erdrückenden Ewigkeitsmajestät, den das Titelbild des „Lebensliedes" mächtig und groß, im Gefühl seines Lebenswertes gegen das Vernichtungsgefühl sich aufringend, gezeigt hatte. Derselbe Mensch, aber nicht mehr niedergedrückt, nicht mehr wollend, sondern erfaßt von den Schauern der Ehrfurcht vor der Majestät des Alls, dem Glücksgefühl über die Zugehörigkeit zu diesem und der Wehmut über die Hingabe des eigenen Ichs, niedergesunken in die Kniee, nur eine kleine Figur im Mittelgrunde vor dem ins Unendliche verschwimmenden Meere, überragt von unabsehbaren Baumriesen, nicht im Vordergrunde oder in bildbeherrschender Größe wie in den zwei Titelbildern dargestellt, eine äußerst feine Handhabung künstlerischer Mittel, um den Menschen als Atom in das Weltall einzubeziehen.

Daß Klinger selbst diesen Zyklus als ein Monument seiner gereiften Lebensanschauung aufgefaßt hat, können wir daraus schließen, daß er sechs bereits fertige, in dem kleinen Format des Zyklus vom Tode I geschaffene Platten verwarf und mit unermüdlichem Eifer an der prägnantesten Darstellung seines Ideenganges in monumentaler Formensprache und demgemäß bedeutend gesteigerter Bildgröße jahrelang arbeitete und noch arbeitet.

Seinem musikalisch empfundenen „Totentanz", in welchem das Gerippe nach Art der Totentänze alter Kunst noch spukt,

stellt Klinger in „Vom Tode II“ ein in Bildern errichtetes, philosophisch ethisches Ideengebäude über Tod und Leben gegenüber. Der Tod tritt hier nie als Personifikation, sondern nur als unsichtbar waltende Macht in die Erscheinung.

In diesem Zyklus ist das versöhnende Schlußwort gefunden zu der das Ichgefühl tief niederdrückenden Erkenntnis des fortwährenden Flusses aller Erscheinungen, einer Erkenntnis, die dem Künstler schon in früher Jugend merkwürdig klar aufgegangen war, wie die oben erwähnte Jugendzeichnung des über den dornengekrönten Christus wegschreitenden Riesenfußes der Zeit und der unter der Schicksalssphinx auf dem Titelblatte der „Dramen“ wankende Gekreuzigte bewiesen hatten. Dieselbe Idee tritt hier in ganz ähnlicher Verkörperung im Bilde der orientalische, klassisch antike und christliche Gottheiten stürzenden Ewigkeit des ersten Titelblattes „Integer vitae“ und in der den Ruhm zertretenden Zeit auf, um dann aber in der oben geschilderten Weise ihren harmonischen Ausgleich zu finden.

So schließt auch dieser reifste Zyklus sich im Ring zusammen mit den ersten fast elementar zu nennenden Ausbrüchen Klingerschen Denkergeistes und bildnerischen Genies.

Formal zeigt dieser Zyklus, wie die „Brahmsphantasie“ deutlich, daß er in dem Lande der großen Form, in Italien, in der Hauptsache konzipiert wurde. Er wirkt fast noch monumentaler als jene, indem nämlich die ganze Figurengruppe oder die Hauptfigur jedes Blatt (das Schlußblatt ausgenommen) nicht in das Bild eingeht, sondern sich reliefartig fest umrissen von einem perspektivisch meist sehr knapp gehaltenen Hintergrund abhebt. Der Vergleich der Bilder mit Gobelins, der von Lamprecht (a. a. O. S. 174) gemacht wird, ist für diese Art der Darstellung bezeichnend (abgesehen vom Schlußblatt). Aus dieser Verteilung der Bildwerte gibt sich kund, daß Klinger jetzt bereits in das Zeichen der Plastik getreten ist. Berührungen in der Auffassungsweise mit dem monumentalsten Maler der Frührenaissance in Italien, dessen Hauptinteresse auch die Körperdarstellung war, Signorelli, können demnach nicht wunder nehmen.

Dieser machtvolle Reliefstil scheint manchmal fast beengt in der bei aller Virtuosität der Handhabung doch schlicht wirkenden Graphik, in welcher er auftritt, als dränge er nach der Erscheinung in anderem Material, so daß wir nicht ganz so zu dem Genuß eines vollendet harmonischen Kunstwerkes kommen wie bei der Brahmsphantasie.

Entsprechend dem Umstand, daß der Zyklus „Vom Tode II" mehr aus der Reflexion als aus Stimmungen entstand und statt der Musik die Plastik ihre Herrschaft ausübt, entfernt sich der Künstler hier von der malerisch impressionistischen Technik, die er in „Vom Tode I" in Anwendung gebracht hatte und handhabt den Griffel wieder mehr in zeichnerischer Weise. Mit Recht macht Schmid (Knackfuß S. 96) darauf aufmerksam, daß zum völligen Begreifen dieses Zyklus noch mehr als sonst das Studium der Originale notwendig ist, weil in diesen allein die „stahlharte Schärfe" der Formen zum Ausdruck kommt, die zur Vermittlung der beabsichtigten geistigen Wirkung dient.

Das Ölgemälde „Homer".

Das diesen beiden Zyklen zu Grunde liegende Bekenntnis der Lebensbejahung wurde von Klinger noch einmal in dem Gemälde des ekstatisch sein Lebenslied über das brausende Schicksalsmeer hinjubelnden Homer 1901 (im Besitz der Kunsthandlung Gurlitt in Berlin) niedergelegt, der gewissermaßen das Gegenstück bildet zu dem Homer der Brahmsphantasie, der klagend die Saiten seiner auf einem tragischen Menschenhaupte ruhenden Harfe zum Schicksalslied erklingen läßt. In der Farbengebung und der Darstellung des Meeres steht Klinger hier Böcklin nahe.

In der eminenten Schaffenskraft seiner römischen Jahre schenkte uns der Künstler aber noch eine Reihe von Gemälden und trat zugleich der Plastik näher.

Pietà, Kreuzigung.

In der Pietà 1890 in der Dresdener Galerie (Abb. Kühn Nr. 60—64; Knackfuß Nr. 65 und Max Klinger von J. J. Weber herausgegeben), und der Kreuzigung 1891 (Privatbesitz in Triest, Abb. Kühn Nr. 65—71; Knackfuß Nr. 68; bei J. J. Weber und im Hanfstaenglwerk) nimmt Klinger wieder christlich religiöse Themata auf. Beide zeigen uns dieselbe Auffassung

des Christentums, welche die Jugendzeichnungen Klingers, z. B. die „Ratschläge zu einer Konkurrenz über das Thema Christus“ bereits durchfühlen ließen. Entsprechend einer modernen Richtung der Theologie liegt auch hier über der „Pietà“ und der „Kreuzigung“ nicht göttliche Weihe, sondern die Weihe edelsten, selbstlosesten Menschentums, dort ausgedrückt durch den thränen- und wortlosen Gram um für ewig begrabene Hoffnungen und doch zugleich innigstes Zusammenschließen und Festhalten dessen, was geblieben (ausgesprochen in der wunderbar feinen Verschränkung der Hände in der Gruppe der Pietà) hier in dem tiefen Blick, den der für seine Lehre Gekreuzigte mit seiner greisen Mutter tauscht, die in starrem Weh all ihre Hoffnungen, ihren Stolz, ihre Liebe in Schmach und Tod sinken sieht.

Klinger beweist hier, daß seine bezüglich des Erotischen außerordentliche psychologische Beobachtungs- und Darstellungsgabe auch auf ganz entgegengesetzten Gebieten nicht versagt. Mit den leisesten Mitteln redet er hier vernehmlicher und eindringlicher als je ein Künstler bei Behandlungen dieser Themata die Sprache des todeswunden Herzens.

Technisch zeigen diese Werke die oben besprochene spezifisch Klingersche Freilichtbehandlung und die als „Raumkunstwerk“ gedachte Kreuzigung, die rhythmische Reihung in der Komposition und den tiefgelegten Horizont mit der Figurenbühne davor wie das Parisurteil. In ihr macht sich aber bereits ein Fortschritt gegenüber diesem früheren Werke geltend in der Unterordnung einer weit größeren Figurenzahl unter die oben dargelegten Prinzipien der Monumentalschöpfung. Die meisterliche Fähigkeit Klingers, den geistigen Konnex der Personen durch die Linienführung zu veranschaulichen und die Hauptpersonen durch die Art der Gruppierungen sofort als solche kenntlich zu machen, die man ihm lange Zeit abgesprochen hat, weil sie in ihrer Eigentümlichkeit von dem hergebrachten Kompositionsschema abweicht, macht sich hier geltend. Maria und Christus werden dem Beschauer durch ihre Einstellung in eine „Cäsur“ der Komposition sofort

als Hauptpersonen zum Bewußtsein gebracht. Ihre Verbindung übernimmt die Diagonale, die durch die ausgestreckten Arme Magdalenens und den linken Arm des guten Schächers gebildet wird. Sie verstärkt für den Betrachter den Eindruck des Blickes, der sich aus Christi Augen in die Marias senkt, indem sie gewissermaßen die Blickbahn angibt. Der nach Maria gewandte Kopf Salomes und der Christus zugekehrte des guten Schächers, hüben und drüben von der starren Frontalerscheinung des Johannes, die das Bild genau in der Mittelachse in zwei Welten scheidet, übernehmen noch einmal dieselbe Funktion. Als Pfeiler der Komposition und geistiger Ausklang wirken die statuarisch antike Erscheinung der Römerin und des ebenfalls seelisch unbeteiligten, nach außen gewandten Kriegers links, rechts die nur vom Rücken und der Seite gesehene, in das Bild hineingekehrte Gestalt des bösen Schächers. Sie sind zugleich die Ausgangspunkte für eine in flacher Pyramide in die Bildtiefe hinfliehende Linienanordnung der Figurengruppe, die an den beiden Enden des Querarmes vom Mittelkreuz zusammentrifft und den Eindruck der Raumtiefe erzeugt. Obgleich in der „Pietà“ solcher Gestaltungsreichtum nicht zum Ausdruck kommen konnte, zeigt sich auch hier der Meister der Komposition durch die mit Hinzurechnung der das Bild oben abschließenden Horizontlinie siebenfache Wiederholung der Horizontale in immer neuer Gestaltung, die nur von drei Vertikalen, der Gestalt des Johannes, der Maria und dem schlanken Baum im Hintergrund, von links nach rechts schräg ansteigend, unterbrochen werden. Klinger wußte sehr wohl, daß die Horizontallinie die Trägerin der Ruhe, wie die Diagonale der Ausdruck der Erregung und die strenge Vertikale die Vermittlerin des Eindrucks der Beharrung ist.

Klingers theoretische Definition der Bildkunst.

Neben diesen Schöpfungen aber entstanden Werke der „Bildmalerei“, die sich völlig mit Klingers theoretischer Definition (in „Malerei und Zeichnung“) dieses Kunstzweiges decken, d. h., ausschließlich „dem Formen- und Farbengefühl entsprungen“, wollen sie nichts weiter als „der Freude an dieser farbigen Körperwelt“ Ausdruck geben, indem sie einen Ausschnitt daraus auf die Fläche gebannt festhalten.

Sirene, Campagna, Blaue Stunde etc.

Sirene in Privatbesitz in Berlin (Abb. farbig „Jugend“ 1907 Nr. 8; Kühn Nr. 58; Knackfuß Nr. 63 und Hanfstaenglsches Klingerwerk), Campagna oder die Quelle in Privatbesitz bei München (Abb. farbig „Jugend“ 1907 Nr. 8; Kühn Nr. 59 und Hanfstaenglwerk), die Blaue Stunde im Leipziger Museum (Abb. Kühn Nr. 56) etc. gehören dazu. Sie sind deutliche Dokumente für Klingers intensive Beschäftigung mit dem Freilichtproblem, bald mehr, bald weniger breit in der technischen Mache. Daß man aber auch diese Bilder nicht ausschließlich als Augenschmaus zu betrachten braucht, sondern in ihnen auch wohl den Ausdruck einer Stimmung, eines Gedankens sehen darf, bestätigt Klinger selbst in einem Briefe (vgl. Kühn a. a. o. S. 302), worin er von der „Blauen Stunde“ sagt, daß er versucht habe, darin drei verschiedene Arten stiller Beschaulichkeit zu charakterisieren, das stumpfe Träumen in die abendliche Dunkelheit, das beschauliche Gruseln, bei dem man ins Feuer schaut und schließlich das weite Aufträumen. Auch gibt der Künstler in diesem Briefe selbst zu, daß sein theoretisch vertretener Standpunkt, der um des Gegensatzes zur Novellenmalerei willen jeden Ideengehalt im gemalten Bilde verwirft, kein ausschließlicher sei.

Die Schrift „Malerei und Zeichnung.“

In Rom schrieb Klinger auch die eben erwähnte und bereits oben öfters kritisierend herangezogene Broschüre über „Malerei und Zeichnung“, 1. Auflage 1891, die in ihrer außerordentlich frischen, kraftvollen Ausdrucksform ein wertvoller Beitrag zur Klärung ästhetischer Anschauungen geworden ist, wenn auch die theoretischen Konsequenzen hier manchmal etwas zu weit gezogen sind (vergl. oben).

* * *

III. Periode. Mannesjahre: 2. Die Zeit nach Klingers Übersiedelung nach Leipzig 1893.

Christus im Olymp.

Nach seiner 1893 erfolgten Niederlassung in seiner Vaterstadt Leipzig begegnet uns Klinger hauptsächlich auf dem Gebiet der Plastik. Jedoch brachte das Jahr 1897 noch

sein größtes bis jetzt vollendetes Raumkunstwerk „Christus im Olymp", jetzt in der Modernen Galerie in Wien (Abb. Kühn Nr. 72—79; Knackfuß Nr. 86 und bei J. J. Weber) und das Jahr 1901 das bereits oben besprochene Gemälde des Homer. Formal zeigt der „Christus im Olymp" die Vervollkommnung dessen, was das Parisurteil als völlig Neues gebracht hatte. Auch die Verbindung des Gemäldes mit plastischen Werken hat Klinger hier in den zwei Sockelfiguren „Reue" und „Hoffnung", welche dieselbe Funktion haben wie die Masken am „Parisurteil", noch energischer unternommen. Vor allen Dingen bewältigt aber Klinger hier die Gruppierung einer noch größeren Anzahl von Körpern nach seinen speziellen Prinzipien der Monumentalmalerei als in der Kreuzigung. Man beachte die klare Sonderung, das rhythmische An- und Abschwellen, die glückliche Verbindung der Gruppen und die feinsinnige Benutzung derselben zur Erzeugung von Raumtiefe im Bilde durch würfelichte Anordnung der die Gruppen bildenden Figuren in die Bildtiefe hinein. Marées Ideale der monumentalen Figurenmalerei sind hier glänzend verwirklicht und die von Marées Schüler Adolf Hildebrand in seiner Schrift „Das Problem der Form" S. 38—39 ausgesprochenen Prinzipien künstlerischer Gestaltung wirken wie die Erklärung der Vorzüge des Gemäldes Christus im Olymp. Als Bindeglied zwischen den Figuren der linken Bildhälfte dient das Kreuz. Die strenge Horizontale der Baumkronen über der rechten Bildhälfte mit dem nach Bacchus hin abfallenden grünbewaldeten Hügel übt die gleiche Wirkung aus. Dadurch wird die Isolierung der Gestalt Christi, welche auch den meisten Luftraum um sich hat (außerdem ist sie die einzige Figur im Bilde, die von keinem andern Körper überschnitten wird und keinen andern Körper überschneidet, ein ähnliches Mittel zur Hervorhebung, wie es im Bilde der „Kreuzigung" angewandt ist) verschärft, wodurch Christus sofort als Hauptperson kenntlich gemacht wird. Auch seine strenge Vertikalhaltung verstärkt den Eindruck seines geistigen Übergewichtes. Christus bildet die Cäsur im Bilde. Sehr feinsinnig wird auch durch die Linienführung deutlich gemacht, daß es sich um die Scheidung zweier Welten handelt und zwar um eine viel schärfere als auf der Kreuzigung, und daß die

„Seele“ sich von der antiken in die christliche Welt flüchtet: Christi linke Hand, deren abwehrende Bewegung gegen Bacchus zugleich zur segnenden Schutzgebärde über dem Haupte Psyches wird und eben dies Haupt Psyches sind genau in die Mittelachse des Bildes verlegt. Die nach links ansteigende Diagonale, welche Psyches bittend ausgestreckte Arme und Christi rechter Arm bilden, verbinden die „Seele“ mit der christlichen Welt, während das blaue Tuch, das sich von ihr zum linken Fuß Amors schlingt, und die nach rechts ansteigende Diagonalrichtung von Amors Gestalt hinter ihr sie noch halb in die heidnische Antike hinüberziehen. Zugleich dient die Diagonale Amors, schwächer wiederholt in dem Satyrschwarm hinter diesem und dem jungen Ganymed zwischen den Knien des Zeus, zur Blickleitung auf die zweite Hauptfigur des Bildes, Zeus. Von rechts aus wird derselbe Zweck durch den schräg gehaltenen Stecken des Hermes und die Gruppe von Apoll und Diana erreicht; Zeus und die mächtige, in das Bild hinein und auf den Göttervater zugewandte Gestalt des Hermes bilden auf diese Weise den Gipfelpunkt einer flachen Pyramide. Künstlerisch fein abgewogen, findet die Gruppierung des Hauptgemäldes ihr Spiegelbild in der Anordnung der ungemein mannigfaltig und unter exaktester Wiedergabe des Muskelspiels bewegten Titanenfiguren der Predella.

Inhaltlich ist das Bild besonders interessant, weil es ein Beweis dafür ist, wie das Problem „Antike-Christentum und ihre Stellung zu einander“, welches Klingers Jugendwerke bereits offenbarten (z. B. das Schlußblatt von „Eva und die Zukunft“) den Geist des Künstlers immer auf's neue durchkreist. Hier wird der Sieg des Christentums über das Heidentum vor die Augen geführt, aber schon revoltieren titanische Mächte in der Predella und lassen uns vorahnen, daß auch die Weltherrschaft des Christentums eine zeitlich begrenzte historische Erscheinung ist.

Man hat des öfteren nach literarischen Anregungen Klingers für die Art der Gestaltung des Bildes „Christus im Olymp“ gesucht. R. Wustmann (Kunstchronik N. F. XV, Nr. 11 1903/04) vermutet eine eventuelle Anregung durch einzelne Verse aus Goethes Gedichten „Der neue Amor“ und „Römische Elegie“ Nr. 11 („Euch, o Grazien“ etc.), was er haupt-

sächlich aus der Kopfhaltung und Blickrichtung der Figuren der Götter schließt. Allerdings würden die Verse „Aber nach Bacchus, dem Weichen, dem Träumenden hebet Cythere — Blicke der süßen Begier" nicht stimmen, wenn Aphrodite-Cythere die mittelste der drei nackten Göttinnen der linken Bildhälfte wäre — wie Kühn und auch Schmid annehmen — und nicht die unter dem Puttenbaum ihr Haar ordnende Figur, wodurch dann auch die Verse auf Amor und Athena hinfällig würden. Kurzwelly will die Landschaftsdarstellung auf eine Inspiration durch die Verse 109—120 und 139—144 des 28. Gesanges des „Paradiso terrestre" in Dantes „Göttlicher Komödie" zurückführen, was mir nicht sehr schlagend erscheint. Dies alles bezieht sich außerdem nur auf Einzelheiten des Bildes. Dagegen findet sich in den Reisebildern Heinrich Heines II. Teil Italien III. Die Stadt Lucca, Kapitel VII nach einem das fröhliche Gelage der Olympier schildernden Zitat aus Homer folgende Stelle: „Da plötzlich keuchte heran ein bleicher, bluttriefender Jude, mit einer Dornenkrone auf dem Haupte und mit einem großen Holzkreuz auf der Schulter, und er warf das Kreuz auf den hohen Göttertisch, daß die goldenen Pokale zitterten und die Götter verstummten und erblichen und immer bleicher wurden, bis sie endlich ganz in Nebel zerrannen (man denke an die sichtlich verfallende Gestalt des Zeus und erinnere sich, daß Dionysos Christus auf dem Gemälde den Becher reicht). Der Kernpunkt, wenn auch nicht die Details dieser Schilderung, deckt sich völlig mit dem Kernpunkt des Bildinhaltes. Auch das bei Heine unmittelbar Folgende dürfte auf Klinger bei der Konzeption seines Christus im Olymp Einfluß geübt haben, besonders die Stelle, wo Heine darlegt, daß das Mitleid die letzte Weihe der Liebe, vielleicht die Liebe selbst ist und der leidende Christus darum der Gott sei, der am meisten von allen Göttern geliebt worden wäre, besonders von den Frauen. Denkt man da nicht an das ergreifend liebevolle Mitleid, welches in den Gebärden Christi gegen Psyche einerseits und die rührende Hingabe, welche in der Gestalt der Psyche andrerseits auf Klingers Gemälde ausgesprochen ist? Ferner deckt sich der Satz Heines: „Es (die Olympier) waren Festtagsgötter, um die man lustig herumtanzte, und denen man nur danken konnte"

mit der Schilderung des Olymps bei Klinger. Aber auch sonst noch finden sich bei Heine Stellen, welche der im Klingerschen Christus im Olymp ausgesprochenen Anschauung über den Eintritt des Christentums in die Heidenwelt entsprechen, z. B. folgende Sätze aus Heines „Die Götter im Exil“: „Die Frage war, ob der trübsinnige, magere, sinnenfeindliche Judäismus der Nazarener oder ob hellenische Heiterkeit, Schönheitsliebe und blühende Lebenslust in der Welt herrschen solle.“ (Die Gestalt Christi und der Tugenden gegenüber den Göttern auf dem Gemälde.) Und an anderer Stelle: „Nur mit wenigen Worten will ich den Leser darauf aufmerksam machen, wie die armen alten Götter, von welchen oben die Rede, zur Zeit des definitiven Sieges des Christentums, also im dritten Jahrhundert, in Verlegenheiten gerieten, die mit älteren, traurigen Zuständen ihres Götterlebens die größte Analogie boten. Sie befanden sich nämlich jetzt in dieselben betrübsamen Notwendigkeiten versetzt, worin sie sich schon weiland befanden, in jenen uralten Zeiten, in jener revolutionären Epoche, als die Titanen aus dem Gewahrsam des Orkus heraufbrachen und, den Pelion auf den Ossa türmend, den Olymp erkletterten.“ (Die Predella des Bildes.) Und welche Worte schilderten besser die Gestalt des Zeus wie sie auf Klingers Gemälde erscheint, als die Verse aus dem 6. Gedicht des 2. Zyklus der „Nordsee“ von Heine: „Der dort ist Kronion, der Himmelskönig, — Schneeweiß sind die Locken des Haupts, — Die berühmten, Olymposerschütternden Locken; — Er hält in der Hand den erloschenen Blitz, — In seinem Antlitz liegt Unglück und Gram, — Und doch noch immer der alte Stolz.“

Geistesverwandtschaft zwischen Klinger und Heine.

Man möchte umsomehr an einen Einfluß Heines auf die Konzeption und Gestaltung dieses Klingerschen Bildes denken, als sich eine Geistesverwandschaft zwischen Klinger und Heine des öfteren bemerklich macht:

Beide betonen in ihren Werken die Anschauung, daß die Antike die Welt der Sinnenfreude gewesen, das Christentum die Welt der Askese ist. In seinen ersten Radierwerken, be-

sonders den „Rettungen“ streift Klinger nahe an Heineschen Sarkasmus, an Heines flackernden, sprunghaften, andeutenden Esprit. Man denke besonders an die beiden Intermezzi und das zweite Narzißblatt dieses Zyklus. Wie Heine seine eigene Person, seine persönlichen Erlebnisse häufig in seinen Schriften hervortreten läßt, so führt Klinger sich selbst in seinen ersten Radierwerken öfters vor. („Radierte Skizzen“ Bl. II; „Rettungen“ Bl. I nach dem Titelblatt, im „Handschuh“ etc.) Wie wir von Klinger bereits ausführten, daß er in der Jugendperiode nur den Übergang zur Moderne bildet, weil er noch nicht Stimmungskünstler ist, so steht Heine an der Pforte der Moderne im Stil seiner Schriften in Inhalt und Sprachform seiner Gedichte, die immer noch mehr den Verstand ergötzen, als die Nervenempfindungen anregen, wie die literarischen Erzeugnisse der modernen Stimmungskünstler.

Die plastischen Werke Klingers.

Seit 14 Jahren aber ist die Haupttätigkeit Klingers der Plastik gewidmet. Es ist charakteristisch, daß wir auf diesem, viel später erst energisch beschrittenen Kunstgebiet eine analoge Entwicklung Klingers wie auf dem Gebiet der Malerei wahrnehmen können.

Salome und Kassandra.

„Die neue Salome“ 1893 (vergl. oben S. 33) und Kassandra, die keusche, unheilverkündende Prophetin Trojas, 1894/95 im Leipziger Museum verdanken ihre Entstehung ebenfalls mehr spirituellen als formalen (und zwar hauptsächlich psychologischen und physiognomischen) Interessen Klingers, wie die ersten Radierzyklen auch. Das Problem der Liebe und Keuschheit und die pessimistische Anschauung des Lebens und der Zukunft, welche in diesen zwei Gestalten Verkörperung gefunden haben, lag auch in den frühen Radierzyklen häufig zu Grunde. Die Neuerung, das plastische Werk polychrom und polylith zu arbeiten, steht in Verbindung mit Klingers Ansichten über Innenraumgestaltung, welche sich ihm bei der Ausschmückung der Villa Albers aufgedrängt hatten; denn die buntfarbige Marmorplastik erreicht großzügigere, dekorativere Wirkungen als die einfarbig weiße, weil die Farbe mit zur Belebung verhilft und diese nicht allein durch künstlich gesteigerte Modellierung hervorgebracht werden muß. Ferner

schließt sie sich mit dem farbigen Raum zu einer Gesamtwirkung zusammen, während die weiße Figur als toter Fleck aus der allgemeinen Farbigkeit herausfällt. An den Augen der beiden Gestalten kann man am besten beobachten, was auch sonst noch häufig und zwar schon sehr früh bei der Augenbildung Klingerscher Figuren, besonders der Frauen auffällt; das Oszillieren des Blickes durch das Divergieren der Blickachsen zur Versinnbildlichung eines seelischen Schwebezustandes bei den Dargestellten, der den Beschauer mit in seinen Rätselbannkreis zieht (vergl. dazu Kühn S. 390). Endlich sei noch bei diesen Figuren auf die Feinfühligkeit Klingers aufmerksam gemacht, mit welcher er die Plinthen seiner plastischen Werke in Farbe und Form den Gestalten darüber anpaßt, worin sich jedenfalls sein Streben nach dekorativem Zusammenschluß des Ganzen ausspricht. (Abb. Kühn Nr. 81, 82; Knackfuß Nr. 87, 88, 91; bei J. J. Weber und im Hanfstaenglschen Klingerwerk.)

Daran schließen sich die Skulpturen, die gleich den Freilichtbildern der „Campagna", der „Blauen Stunde" etc. reine Verkörperungen von Augeneindrücken sind und nichts weiter als Augenfreude dem Beschauer gewähren sollen und wollen. Sie sind meist monochrom. Man fühlt aus ihnen heraus, daß es dem Künstler darauf ankam, den vorhandenen Block zu größtmöglichem Bewegungsreichtum, der durch die größtmögliche Anzahl von Kontraposten (d. h. kreuzweiser Bewegung der Glieder) erreicht wird, auszunutzen. Dieser Entwicklungsphase von Klingers plastischem Schaffen gehören an:

Amphitrite.

Die polychrome „Amphitrite" 1898 in der Berliner Nationalgalerie (Abb. Kühn Nr. 84; Knackfuß Nr. 94, 95; bei J. J. Weber); die Marmorstufe, aus der sie geschaffen, gestattete nur eine Umsetzung in Leben, und zwar ein Leben, dessen pulsierende Wärme wir mit den Augen fühlen, doch ohne erhebliche Bewegung, da sogar die Arme infolge der geringen Breite des Blockes wegfallen mußten.

Die Badende. Die Kauernde. Die Sockelfiguren des „Christus im Olymp".

Die Badende 1898 im Leipziger Museum (Abb. Kühn Nr. 85, 86; Knackfuß Nr. 92, 93; bei J. J. Weber), die Kauernde

in Wiener Privatbesitz (Abb. Kühn Nr. 87; bei J. J. Weber); diese beiden Gestalten repräsentieren in gradueller Steigerung zwei Etappen auf dem Weg zu dem oben angegebenen Ziel von Klingers Streben in der zweiten Phase seines plastischen Schaffens.

Die erstere wiederholt rein physisch ein Motiv, das mit dem Hauptnachdruck auf der psychologischen Durchdringung in der Gestalt der „Reue" an der Predella des Christus im Olymp bereits einmal gegeben war, dessen zwei Sockelfiguren sozusagen den Übergang von der ersten zur zweiten Phase von Klingers plastischem Schaffen bilden.

Relief der Schlafenden. Relief der Leda.

Von den Reliefs entspricht die Schlafende, erste Fassung im Albertinum in Dresden, zweite in Leipziger Privatbesitz (Abb. Kühn Nr. 89, Knackfuß Nr. 99) ungefähr der „Amphitrite", die Leda mit dem Schwan in Klingers Besitz dagegen der „Kauernden" (Abb. Kühn Nr. 88). Hier ist jedes Eckchen des Steins in organische Form und Bewegung umgesetzt, sogar unter Verzicht auf völlige Naturwahrheit und Klarheit des organischen Zusammenhanges der Körperteile.

In dieser zweiten Richtung seiner Plastik bildet Klinger abermals eine Parallele zu Michelangelo, den wir oben schon einmal zu ihm in Beziehung setzten. Auch in der Entwicklung Michelangelos findet sich ein wachsendes Streben nach der Lösung kompliziertester Bewegungsprobleme in der gedrängtesten Form.

Drama.

Auch die Dresdener Gruppe „Drama" von 1904 (Abb. Kühn Nr. 100 und 101, Knackfuß Nr. 106 und 107 und Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XVI) muß man in gewisser Weise zu diesen Bildwerken rechnen. Der Name tut nichts zur Sache. Wie bei Böcklin wird dieser den Klingerschen Werken häufig erst nachträglich, oft von Freunden gegeben. Aus Freude an der Ebenmäßigkeit eines Athletenkörpers entstand die Hauptfigur. Die Blockform ergab die Abänderung von dem geplanten Ruderer — den man noch heute aus der Gestalt durchfühlt — zum Verteidiger und die Hinzufügung der zwei weiblichen Gestalten, die zugleich den Gestus der Hauptfigur motivieren,

so daß Klinger selbst in der ganzen Gruppe schließlich ein Monument des Boerenkrieges sah. Die Schönheit des Werkes liegt außer in der meisterhaften Wiedergabe männlicher Körperkraft- und -Anspannung in der feinsinnigen Kontrastierung von weiblichem und männlichem Körper an der Rückansicht, wo das knieende Mädchen noch einmal die Rückenlinie des Mannes wiederholt.

Das Licht, das der Bildhauer, im Gegensatz zum Maler, nicht geben kann, sucht Klinger, unter dem Einfluß modernster Malerei, in dieser Gruppe wenigstens zu regulieren, indem er das auf dieselbe einfallende Licht durch eine dünne zwischen dem Arm der liegenden Frau und dem Block stehen gelassene Marmorschicht auffängt und so feine, belebende Reflexlichter auf den Körpern erzielt.

Diana.

Bei seiner neusten Schöpfung Diana 1906, von der Arnoldschen Kunsthandlung in Dresden für die Hyptothek in Kopenhagen erworben, geht Klinger in der Anwendung dieses Mittels noch weiter, indem er zwischen den als Schutz vor den Blicken des Jägers Aktäon vorgestreckten Armen der ins Knie Gesunkenen dieselbe dünne Marmorplatte stehen gelassen hat, um dadurch ein mildgedämpftes Licht auf Brust und Unterkörper zu werfen. (Abb. Illustrierte Zeitung 6. Dezember 1906, Nr. 3310, S. 942).

Während wir bei Klingers letztem Radierzyklus die Beeinflussung durch die Plastik empfanden, machen sich also umgekehrt malerische Tendenzen bei seinen letzten, eigentlich aus echter Bildhauerfreude an der Schönheit des menschlichen Gewächses entstandenen plastischen Schöpfungen geltend.

Es ist wohl nur ein merkwürdiger Zufall, daß diese beiden letzten Marmorwerke Klingers die Erinnerung an zwei Schöpfungen hellenistischer Kunst wachrufen. Wie bei der ziemlich roh gearbeiteten, durch Ergänzungen und Zutaten entstellten Gruppe des farnesischen Stiers in Neapel (Abb. Springer-Michaelis Handbuch der Kunstgeschichte Bd. I Nr. 616) dominiert im „Drama“ die Darstellung männlicher Kraft. In beiden Kompositionen sind die Männerfiguren den Frauenfiguren über-

geordnet; in beiden Gruppen bindet die Darstellung des umgebenden Raumes, auch vegetabil ausgeschmückt, die Figuren; beide sind eminent rundplastisch gearbeitet, denn das völlige Bild des Ganzen gewinnen wir eigentlich nur durch den geistigen Prozeß des Zusammenfügens der verschiedenen, beim Umwandeln der Gruppe empfangenen Gesichtseindrücke zu einem logischen Zusammenhang. Eine Hauptansicht im Sinne Hildebrands (siehe oben) gibt es eigentlich bei beiden nicht. Bei beiden ergibt sich von links übereck der beste Anblick des Gesamtaufbaus; beim farnesischen Stier wird uns von vorn aus links übereck allerdings ein völliger bildmäßiger Überblick über das Ganze zuteil, der Hildebrands Forderungen einer Bilderscheinung bei der plastischen Schöpfung wenigstens nahe kommt, während uns bei Klingers Werk von der Rückseite links übereck der Anblick wichtiger Teile des Ganzen entzogen wird. Dagegen aber sind die Figuren bei Klinger allein körperlich plastisch zusammengebunden, nicht nur malerisch durch den umgebenden Luftraum wie beim „Farnesischen Stier", wodurch sie dort die unkünstlerische Wirkung einer zufällig versteinerten Szene auf einem beliebigen Felsterrain erhalten (vergl. Hildebrand a. a. O. S. 96 ff).

Die Diana Klingers aber erinnert an die „Kauernde Aphrodite" aus Vienne im Louvre (Abb. Collignon, Hist. de la Sculpture Grecque II, 584 und Overbeck, Griech. Plastik I, 4; 532). Schon Klingers „Kauernde" entsprach dem Motiv nach, sowie durch den gleichen Reichtum an kreuzweiser Bewegung der Glieder in gewisser Weise diesem antiken Werke. Aber bei dieser war das Hauptinteresse des Schöpfers auf die Wiedergabe größtmöglicher Bewegung innerhalb der engsten Blockgrenzen gerichtet, während bei der Diana wie bei der antiken Aphrodite der Künstler entschieden am meisten für die in komplizierter Stellung gesteigerten Formen- und Linienreize des weiblichen Körpers interessiert war, die er ohne beträchtliches Fühlbarmachen der Blockgrenzen sich entfalten läßt, wenn auch die Linien der antiken Figur noch reicher verschlungen und fester zusammengefaßt sind als die der Diana, was sie eben andrerseits Klingers „Kauernder" nähert. Derselbe Geist, aus welchem heraus die kauernde Aphrodite geschaffen wurde, die in Marmor den an der Grenze der Überreife stehenden weib-

lichen Körper, die fröstelnd zusammenschauernde Hautoberfläche in bezaubernder Lebenswärme wiedergibt, spricht sich auch in Klingers Diana aus, besonders in den Absichten, die ihn zu dem Mittel der Lichtdämpfung durch die Marmorplatte greifen ließen.

Dennoch wäre es zu kühn, aus diesem Umstand, daß Klinger hier der spätgriechischen Kunst, alias antiken Verfallszeit nahe steht, ableiten zu wollen, daß Klinger ein Künstler der modernen Dekadenz sei oder gar, daß unsere modernste Zeit, die in Kultur und Kunst noch mehr Ähnlichkeiten mit der Verfallszeit der Antike aufweist, eine Epoche der Dekadenz sei, denn daneben finden sich in seinem Schaffen sowohl, wie in Kultur und Kunst der Neuzeit überhaupt eine ganze Reihe von Zügen, die mit historischen Jugendepochen, wie der Renaissance übereinstimmen. Erst die Zukunft kann entscheiden, ob die Gärungen unserer Zeit die Geburtswehen einer neuen Blüte oder das letzte Zusammenraffen unserer Volkskraft sind.

Die Bronzefiguren: Bronzemädchen im Bade. Tanzreigen.

Die Bronzefigürchen Klingers zeigen, entsprechend ihrem für die Betonung des Konturs und Linienreizes geeignetem Material, eine Entwicklung zu immer meisterhafterer und kühnerer Darstellung gelöstester Bewegung: das im Marmorbade liegende Bronzemädchen (Abb. Kühn Nr. 91), der kürzlich in den Besitz des Herrn Konsul Nachod in Leipzig übergegangene humoristische Tanzreigen auf kostbarem Mosaikgrund nach Klingers Zeichnung, getragen von einer gestreiften Onyxtrommel (deren Linien die Illusion der Tanzbewegung im Kreise verstärken) und einem dunkleren Fuß aus Jurajaspis. (Abb. Kühn Nr. 93.) Die Anregung zu diesem Reigen war von dem kleinen Bronzefigürchen einer Tänzerin ausgegangen, welche Klinger für Professor Lehrs in Berlin geschaffen hatte.

Silberfiguren: Der Tafelaufsatz für das Leipziger Rathaus (s. S. 19). Galathea.

Der silberne Tafelaufsatz für das Leipziger Rathaus hat Klinger noch zu weiteren Schöpfungen in diesem Material angeregt. Die 1906 erschienene Galathea (abgebildet Zeitschrift für bildende Kunst 1906, Jugend 1907 Nr. 8) stellt sich in der

Geschlossenheit ihres Umrisses und ihrer Gruppierung mit dem kleinen Putto in der Umrahmung ihres hochgenommenen, quergelegten linken Beines fast Figuren wie der Kauernden an die Seite. Hier kann aber der Künstler nicht durch die Freude an der Umsetzung jedes Materialpartikelchens in Leben und Bewegung zu diesem fremd anmutenden Bewegungsmotiv und Aufbau gelangt sein, sondern Kühn (S. 443) hat wohl Recht, wenn er die Strenge und Geschlossenheit der Gruppierung als ein Mittel auffaßt, die Göttin und das Kind als eine Art von hieratisch sakralem Kultbild erscheinen zu lassen. Der kühle Silberton der Figuren auf dem düsterschwarzen, graugesprenkelten, blockartigen Marmorthron mit den Reliefs von Fischungeheuern an den Seitenwänden verstärkt die mystisch ernste Wirkung.

Die Bildnisbüsten.

Selbst Klingers Bildnisbüsten lassen sich nach den zwei oben konstatierten Richtungen in Klingers plastischem Werk scheiden, wenn auch hier nicht die zweite Richtung der ersten in chronologischem Aufstieg folgt wie bei den plastischen Phantasieschöpfungen. Nur an ausgewählten Beispielen sei diese Behauptung nachgewiesen:

Asenijeffbüste.

Die Büste der Schriftstellerin Asenijeff 1900 ist derartig auf das psychologische und physiognomische Problem hin zugespitzt, ja bis ins Phantastische gesteigert, daß man sie — ganz abgesehen davon, daß auch die technische polylithe Behandlungsweise dem entspricht — mit der „Salome“ und „Kassandra“ in eine Reihe stellen muß (Abb. Kühn Nr. 83 und bei J. J. Weber).

Lisztbüste.

Trotz geradezu gegensätzlicher Behandlungsweise mit äußerster Vereinfachung der Mittel, völlig monochrom und monolith, steht diesem Werke die Lisztbüste von 1901 im Leipziger Gewandhaus nahe, die sozusagen nicht ein Bildnis des Musikers, sondern eine Personifikation der Summa seiner geistigen, die Welt befruchtenden Werte darstellt. Hier wird die großzügig dekorative Stilisierung allein durch die Behandlung des Steines, bei der Asenijeffbüste durch die Farbe erreicht. (Abb. Kühn Nr. 102, Knackfuß Nr. 105 und bei J. J. Weber.)

Mädchenkopf mit Hand.

Aus rein formalem Interesse am wirklich Seienden entstand der Mädchenkopf mit Hand in Wiener Privatbesitz 1902 (Abb. Kühn Nr. 90). Kühn (S. 424) macht hier mit Recht darauf aufmerksam, mit welcher Feinheit Klinger es versteht, die Psychologie der Hand zum Ausdruck zu bringen, was ein Vergleich der Handdarstellungen in seinem künstlerischen, speziell plastischen Werk zeigt.

Brandes- und Nietzsche-Büste.

Als Zwischenstufe zwischen den beiden Extremen muß man die Büste des Schriftstellers Brandes 1905 z. B. und die psychologisch und technisch gleich feinen Kolossalbüsten Nietzsches 1904 in Bronze und Marmor betrachten (Besitzer Keller und Reiner, Berlin und das Weimarer Nietzsche Archiv). Das nahe Verhältnis Klingers zu Nietzsche, welches wir aus den Werken herauslasen, dokumentiert sich auch durch diese Schöpfung. Das Psychologische überwiegt in diesen Köpfen, wie es bei der Darstellung solcher Persönlichkeiten nicht anders möglich ist; aber es ist doch nicht ins Phantastische gesteigert oder pointiert wie bei der Asenijeff- oder Lisztbüste. Während man die ins Kolossale gesteigerte Darstellung bei der Nietzschebüste (Abb. Kühn Nr. 103, Knackfuß Nr. 104 Bronze) als die für den Charakter notwendige Form empfindet, wirkt sie bei der Brandesbüste (Abb. Knackfuß Nr. 103) fast als störender Kontrast zu der beweglichen, mehr sprühenden Geist und pikante Grazie als Gedankengröße und -Wucht verratenden Physiognomie des Mannes, die dadurch schon der für gesteigerte Größenverhältnisse notwendigen Stilisierung ziemlich unzugänglich war, weil sie dabei ihre Charakteristika eingebüßt haben würde. Der Dargestellte wird durch die überlebensgroße Wiedergabe gewissermaßen in eine Sphäre hinaufgehoben, der er nicht gewachsen, was die Erkenntnis seines Wertes für den Betrachter eher beeinträchtigt als hebt.

Klingers Stellung zwischen Hildebrand und Rodin.

Nach Auffassung und Technik steht Klinger in seinem plastischen Schaffen zwischen den beiden Richtungen moderner Plastik, wie sie durch Hildebrand und Rodin bezeichnet werden. Während Hildebrand die plastische

Form allein vom statischen Gesichtspunkt aus betrachtet und darnach strebt, die Körpererscheinung in größtmöglicher Klarheit des tektonischen Aufbaus als beharrendes Sein zu zeigen, will Rodin den flüchtigen Eindruck der Erscheinung oder die durch seelische Vorgänge hervorgerufenen momentanen Formwandlungen festhalten, meist in malerisch breit zerfließender Technik; er ist der Impressionist unter den Plastikern. Klinger gibt — wie bei seiner ganz speziellen Behandlung des Freilichts in der Malerei — die Körper als organische wandelbare Gebilde. Trotz aller Genauigkeit in der Wiedergabe der Struktur unterläßt er es nicht, auch die Einflüsse der Luft und des Lichts auf die Hautoberfläche in seiner Materialbehandlung zu charakterisieren. Man vergleiche z. B. die straffe Muskulatur der Salome mit der schon ein klein wenig überreifen, ganz leise das Welken ahnen lassenden der Seherin Kassandra. Aber nie geht er bis zur rein malerischen Wiedergabe eines momentanen Eindrucks in plastischer Form wie Rodin.

Klingers Stellung zu dem stilisierenden Impressionismus in der Plastik.

Dem stilisierenden Impressionismus, der aus dem reinen Impressionismus in der Malerei wie in der Plastik erwuchs (man erinnere sich an die Werke des Belgiers Minne Abb. Springer-Osborn, Handbuch V, Nr. 448) etc., in Deutschland wäre Lederers Hamburger Bismarck als Repräsentant einer viel gemäßigteren, wohltuenderen, zur Erreichung monumentaler Fern- und dekorativer Gesamtwirkungen geschaffenen Form dieser Richtung zu nennen (Abb. Lübke-Haack, Grundriß der Kunstgeschichte V, Nr. 265), hat sich Klinger bis jetzt nur bei seinen plastischen Bildnissen, z. B. dem Liszt, genähert, bei dessen Schöpfung es sich aber, ähnlich wie bei dem Ledererschen Bismarck, mehr um ein Geistesmonument, als um das plastische Festhalten einer körperlich geschauten Erscheinung handelt. Wir finden hier das Zusammenfassen der Einzelteile zu einer knappen Gesamtform, besonders deutlich bei der Haarbehandlung.

Es sei noch erwähnt, daß Klinger sich auch malerisch und zeichnerisch zuweilen im Porträt versucht hat (Näheres siehe Kühn a. a. O. S. 485), wobei sich eine Entwicklung aus dem Realismus, verbunden mit den dunklen Asphaltfarben

Munkácsy's zum hellfarbigen Realismus und schließlich zum impressionistischen Freilichtbildnis (der Frau Asenijeff) nachweisen läßt. (Farbige Abb. seines Selbstporträts aus jüngeren Jahren, Jugend 1907 Nr. 8.)

Beethovendenkmal.

Schon seit dem Jahre 1886 stand in Klingers Werkstatt das Modell des Beethovendenkmals, das zu einer Zeit, da der Künstler noch mit dem Pessimismus rang, bereits in genialem plötzlichen Vorgreifen die letzte Summa seiner philosophischen Grübeleien, die Lösung all der ihn damals bedrängenden Probleme — man möchte sagen instinktiv — vorwegnahm. Endlich im Jahre 1902 konnte Klinger seiner im Radierzyklus „Vom Tode II" niedergelegten letzten Erkenntnis das Monument aus Stein und Erz in der Beethovenstatue (Abb. Kühn Nr. 95—98, Knackfuß Nr. 109, bei J. J. Weber und E. Asenijeff, Max Klingers Beethoven „Eine kunsttechnische Studie") setzen, die als die alle Dissonanzen lösende, den Tod überdauernde Macht auf dem Sessel thront, der an seinen Gewänden die Probleme „Antike, Christentum; Liebe, Askese[1]) — Tod oder Vernichtung als Konsequenz aller" darstellt, Probleme, die in Beethovens Musik ebenso zum Ausdruck gelangt und gelöst worden sind — man denke an die Eroica —, wie sie die Schaffenskraft seines Bildners immer und immer wieder in Anspruch genommen haben.

Da dieses Werk, für einen farbigen Innenraum gedacht, nicht nur geistig, sondern auch sinnlich sichtbar Anschluß an die Umgebung gewinnen sollte, griff Klinger hier wieder zur polychromen und polylithen Behandlung. Die Einheit des Ganzen liegt mehr in der Farbenführung als in der Zusammenfügung der Körper zur Gruppe und wird nur durch Hinzunahme des die Körper umgebenden Luftraums empfunden. Die Darstellung greift also auf das Gebiet der Malerei über

1) Antike-Venus und ihr Gefolge an der Rücklehne des Thrones; Christentum-Kreuzigungsrelief ebenda; Liebe-Venus und Adam und Eva an der linken Seitenwand des Thrones; Askese-Johannes d. E., der Venus drohend, auf der Rücklehne, das Tantalidenpaar an der rechten Seitenwand, vernichtet durch die ungestillten Begierden (Hunger und Durst) wie Adam und Eva durch die gestillten.

und steht dadurch in gewissem Widerspruch zu den Forderungen Hildebrands in Bezug auf plastische Gestaltung (a. a. O.), wir sagen absichtlich „in gewissem Widerspruch", weil der durchgehende Zug der Farbabtönung eine dekorative Einheit herstellt, welche die plastische Einheit gewissermaßen ersetzt. Vom rotvioletten Wolkenpostament steigen wir über den schwarzgrauen Adler zu dem goldbraunen Onyxgewand, über die goldig leuchtenden Armlehnen zu dem Braun des Sessels auf, um in der buntflügeligen Engelkante desselben ein jubelndes Zusammenklingen aller Farben zu erleben und die durch allmähliche Gilbung des Marmors sich immer harmonischer dem bräunlichen Grundton einordnende Statue wie einen Edelstein in köstlicher Fassung in dieser Farbenführung eingeschlossen zu sehen. Der Umstand, daß die Gestalt des Beethoven selbst nicht wie in dem plastischen Entwurf buntfarbig gehalten ist, erklärt sich wohl daraus, daß Klinger dadurch einerseits die Zersplitterung der großen Farbenskala in zuviel Einzeltöne, andrerseits die zu stark dekorative Einbeziehung des idealen Geisteshelden in die farbige Umgebung und die reale Wirklichkeit vermeiden wollte.

Die oft beanstandete, fast wie Vergoldung wirkende, starke Reflexe werfende Politur der Bronzearmlehnen hat sich nach den praktischen Erfahrungen der Leipziger Museumsverwaltung als wohlberechnetes Mittel zur Erreichung einer geschlossenen Wirkung des Ganzen erwiesen, da mit dem Erblinden der Politur zugleich ein Zerfließen der Gruppe in die Breite eintritt.

Während seinem ethisch philosophischen Gehalt nach das Beethovendenkmal Klingers letzte Erkenntnis vorwegnimmt, schließt es sich durch den Umstand, daß es hauptsächlich aus geistigen Interessen heraus geboren wurde, sowie durch die technische Behandlung an die erste Gruppe der Klingerschen Plastik an, welcher der Entwurf auch zeitlich zugehört.

Oben war gesagt worden, daß das Werk farbig für einen farbigen Innenraum gedacht sei und dennoch hat es in einem schlichten, nur elfenbeingelb getönten Anbau des Leipziger Museums, der eigens für diesen Zweck hergestellt worden ist, vor einer tief himmelblau getönten Apsis, seine Aufstellung mit Klingers Bewilligung gefunden.

(Abb. der Halle mit der Figur in der Februarausgabe 1907 der Illustrierten Zeitung.) Das scheint im Widerspruch zu stehen zu Klingers früheren, auch theoretisch (in „Malerei und Zeichnung" S. 20) niedergelegten Ansichten über die polychrome Plastik und ihr Verhältnis zum Innenraum.

Indessen handelt es sich dort, wo Klinger die farbige Skulptur für den Innenraum theoretisch fordert, um dekorative Plastik, wenn auch höherer Art, welche die unteren architektonischen Glieder eines Innenraumes beleben und schmücken soll, wie die weiblichen Hermen in der Villa Albers, deren Funktionen man sich die Salome, Kassandra, die Amphitrite (diese besonders durch ihre pfeilerartige Behandlung) und die Asenijeffbüste angenähert denken könnte. Der Beethoven dagegen soll sich nicht der Architektur unterordnen, sondern diese soll nur als Gehäuse des Geistesheroen dienen, welchen sie birgt, sich darum möglichst diskret verhalten, um die Wirkung des Denkmals in der Empfindung des Eintretenden zu steigern und dessen Interessen nicht abzulenken.

Es erwies sich aber bei Gelegenheit der Ausstellung Klingerscher Werke in Leipzig 1907, daß eine Schmückung der Wände dieser Halle mit Gemälden und Skulpturen, die sich im Farbton der Farbenskala des Beethoven gut anpassen (wie Klingers eigene Werke: die „Blaue Stunde", Salome und Kassandra) und mit schlanken Lorbeerpyramiden der Wirkung des Denkmals sehr zum Vorteil gereicht. Vielleicht hat Klinger an eine spätere ähnliche Ausschmückung des Raumes gedacht (sowie er erst unentgeltlich zugänglich ist) — an eine Umgestaltung desselben in ein kleines Spezialmuseum seiner Schöpfungen — und darum auf die farbige Dekoration der Halle vorläufig verzichtet.

Klingers allseitige Begabung bedarf der Äußerung in den verschiedenen Kunstgattungen.

Es wird häufig die Vermutung ausgesprochen, daß Klinger wohl von nun an hauptsächlich Plastiker bleiben werde und seine Entwicklung als ein Fortschritt von der Betätigung als philosophierender und poetisierender Radierer zu der des Malers und endlich des allmählich immer ausschließlicher formal denkenden Plastikers dargestellt. Die obige Abhandlung hat er-

wiesen, daß diese Behauptung der tatsächlichen Entwicklung Klingers nicht entspricht. Klinger hat für seine den Universalgenies der Renaissancezeit, einem Lionardo, Michelangelo gleichzustellende Begabung immer der Ausdrucksform aller Kunstgattungen — die Architektur ausgenommen — bedurft. Selbst seine plastischen Versuche reichen bis 1883 zurück (Schillerbüste im Besitz der Familie des Künstlers). Geistige und formale Interessen sind bei ihm immer neben einander hergegangen, und die Probleme, die den Zwanzigjährigen reizten, ja bedrängten, beschäftigen noch heute den Fünfziger, nur daß der gärende Most zu edlem Weine geläutert wurde. Es ist begreiflich, daß bald die eine, bald die andere Ausdrucksform, bald das eine, bald das andere Problem im Vordergrund steht und für eine Zeit lang die übrigen in den Hintergrund drängt. Einen Beweis dafür bieten schon die neusten aus Klingers Werkstatt hervorgegangenen Werke und noch dort schlummernden Entwürfe:

Die Randzeichnungen „Epithalamia" mit einem Text von Elsa Asenijeff.

Die 1907 bei Amsler und Ruthardt in Berlin in Facsimiledrucken erschienenen 16 breiten Rahmenzeichnungen mit der Feder „Epithalamia" mit einem Text der Schriftstellerin Elsa Asenijeff sind zum Teil Wiederholungen in größerem Format von den Rahmenleisten von Amor und Psyche, zum Teil Neuschöpfungen (Abb. eines Blattes in der Illustrierten Zeitung, Februar 1907), die, wie Zeichnungen seiner frühen Jugend, den Einfluß japanischer Kunst verraten, nur in einer viel selbständigeren Verarbeitung. Figuren und Ornamente sind häufig impressionistisch hingeworfen, das ausgesparte Weiß der Blätter muß zuweilen ebensoviel zur Wirkung beitragen, wie der leichte Kontur. Innenmodellierung wird dann wenig angewendet, eher einmal ein Ornamentteil völlig dunkel ausgetuscht (wie die Schwingen großer Vögel auf dem einen Blatte), so entsteht der flächenhaft dekorative Eindruck japanischer Kunst, aber statt der rundlich weichen Linie der Japaner, die auch die Jugendzeichnungen Klingers noch zeigten, hier die herbe, eigensinnige, zuweilen fast eckige Klingers. Dieser japonisierende Stil mischt sich

aber oft auf demselben Blatt höchst glücklich mit dem plastischer modellierenden seiner früheren Illustrationswerke. Die Entstehungszeit des Ganzen umfaßt die Jahre 1880 bis 1887 und 1904—1906. Dieses aus zwei verschiedenen Perioden stammende Werk zeigt die außerordentliche Spannweite von Klingers Streben und Können schon allein auf dem Gebiet der Illustration und schließt zugleich durch die Annäherung an den Zeichenstil seiner Jugend seine Entwicklung wiederum im Ring zusammen.

Die noch nicht erschienenen Werke.

Während ferner der Zyklus „Vom Tode II“ noch durch drei Blätter ergänzt werden muß, gehen mächtige Wandbilder für das Treppenhaus des Leipziger Museums und die Aula der Universität ihrer Vollendung entgegen. Daneben aber wieder freuen sich kleine stramme Knabenputten auf die Zeit, da sie ihre silberne Schale über eine Festtafel emporhalten dürfen, die Halbfigur eines Mädchens wartet auf den Zeitpunkt, da sie, statt in der Werkstatt eingeschlossen zu sein, unter freiem Himmel vom Brunnenrande ins Wasser schauen wird, Richard Wagner (Abb. Kühn Nr. 104, Knackfuß Nr. 110) und die große Gestalt einer schreitenden Muse harren des Augenblickes, da sie als hehre Symbole des Geistes und der Kunst öffentlich zum ersten Mal ihre stumme, aber eindringliche Sprache reden werden von der Größe des Genies, das sie verkörpern und das sie schuf. Und noch manches Geheimnis reift in der Klingerschen Werkstatt seiner Enthüllung entgegen.

Kein anderes Wort, als der von Kühn (a. a. O. S. 374) auf Klinger angewandte Ausspruch Nietzsches in Bezug auf Richard Wagner kann besser und knapper ausdrücken, was diese kleine Abhandlung über Klinger darzutun versuchte:

„Er resümiert die Modernität.“

Druck von J. B. Hirschfeld, Leipzig.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 112482341

Druck von J. B. Hirschfeld in Leipzig.